GRAMMAIRE

DES

ARTS DÉCORATIFS

4345-81. — CORBEIL. TYP. ET STÉR. CRÉTÉ.

GRAMMAIRE

DES

ARTS DÉCORATIFS

DÉCORATION INTÉRIEURE DE LA MAISON

PAR

M. CHARLES BLANC
De l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts,
Professeur au Collège de France

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
H. LOONES, SUCCESSEUR
6, *RUE DE TOURNON*, 6

M DCCC LXXXII

INDEX DES PLANCHES

Contenues dans le Volume

GRAMMAIRE

DES

ARTS DÉCORATIFS

FAISANT SUITE A LA

GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

INTRODUCTION

DES LOIS GÉNÉRALES DE L'ORNEMENT

Considérée dans les grands spectacles, permanents ou éphémères, qu'elle offre à nos yeux, la nature n'est point belle, mais elle est sublime. Elle n'est point belle, parce qu'elle manque des trois conditions du beau, qui sont l'ordre, la proportion et l'unité. Ni les étoiles dans le firmament, ni les arbres dans les forêts, ni les fleuves dans leur cours, ni l'Océan dans la prison de ses rivages, ni les continents déchirés sur leurs bords et bouleversés, ne présentent une régularité apparente, un ordre visible. Les lois constantes qui président aux phénomènes cosmiques et aux révolutions du ciel ne se manifestent que dans la succession des temps et n'existent que pour les yeux de l'esprit, pour la mémoire historique. L'ordre manque donc dans la nature vue en grand ; j'entends un ordre optique, puisqu'il nous est impossible de saisir d'un seul

regard, comme nous le ferions dans un tableau, l'alternative des jours et des nuits, le retour des saisons, le mouvement périodique des planètes et le rythme auquel est soumis l'univers.

C'est seulement dans ses petits ouvrages que la nature commence à être belle, parce que là seulement elle met de l'ordre, elle se plaît à la symétrie, elle offre des unités saisissables, des harmonies sensibles. Déjà, dès son premier règne, elle accuse dans la cristallisation une régularité étonnante, une mystérieuse intention de géométrie. Puis, l'ordre apparaît d'une manière plus générale, plus suivie et plus éclatante quand on observe le règne végétal. La proportion n'y est pas encore, sans doute, la proportion, c'est-à-dire l'état d'un corps dont tous les membres ont une mesure commune entre eux et avec le tout. On le sait, la grosseur d'un arbre ne pourrait pas se conclure de la dimension de ses branches, comme la taille de l'homme se conclut des mesures de sa main ou de son pied. Mais, du moins, beaucoup de plantes sont régulières dans leurs formes, affectent des arrangements symétriques et sont ornées avec une délicatesse admirable. Vient ensuite le règne animal, où la proportion se déclare, où la loi des nombres se manifeste, où la symétrie se fait voir avec évidence, où les mouvements mêmes obéissent, dans leur liberté, à une pondération voulue, à un rythme inexorable. Ainsi, à mesure que la création s'élève sur la terre, l'ordre y devient plus compliqué, plus riche, plus frappant, plus merveilleux.

Cependant le mot *ordre* n'est ici qu'un terme générique pour exprimer ce qui est commun à toutes les choses ornées par la nature. La régularité de ses petits ouvrages et la grâce qu'elle y a mise procèdent de divers principes, d'ailleurs en très petit nombre ; et comme ces principes divers sont les éléments inévitables de tout ornement inventé par l'homme, il importe de les connaître avec précision, de les bien distinguer les uns des autres, et de les ramener à l'état irréductible, en

évitant avec le plus grand soin de confondre ceux qui sont *premiers* avec ceux qui ne le sont pas.

C'est du reste une des plus nobles satisfactions de l'esprit que de pouvoir débrouiller ce qui est compliqué outre mesure, abréger ce qui paraissait innombrable, et réduire à quelques points lumineux ce qui était engagé dans un labyrinthe obscur.

De même que les vingt-cinq lettres de l'alphabet ont suffi et suffiront à former les mots nécessaires pour exprimer toutes les pensées humaines, de même il a suffi et il suffira de quelques éléments susceptibles de se combiner entre eux pour créer des ornements dont la variété peut se multiplier à l'infini. Et en effet les motifs sans nombre que les hommes ont inventés jusqu'à ce jour et ceux qu'ils inventeront encore pour orner leurs personnes, leurs demeures ou leurs temples, sont engendrés par l'application de l'un des cinq principes que nous allons énoncer :

LA RÉPÉTITION, L'ALTERNANCE, LA SYMÉTRIE, LA PROGRESSION, LA CONFUSION.

Telles sont les sources premières auxquelles on peut ramener tous les ornements dont l'idée a été empruntée de la nature, et que l'homme a soumis aux lois de son esprit et à l'empire de sa liberté.

LA RÉPÉTITION.

Quelque « divers et ondoyant » qu'il soit, comme dit Montaigne, l'homme est dans son intime essence un être tout d'une pièce. Les yeux de son corps sont faits comme les yeux de son intelligence. Pour agir sur son âme, il faut s'y prendre de la même façon que pour provoquer en lui des sensations physiques. Un coup d'épingle n'est rien, mais cent coups d'épingle peuvent exaspérer la sensibilité des organes. C'est

ainsi que tout ce qui s'adresse au sentiment acquiert une étonnante force par la seule réitération de la cause agissante. Voilà comment le même procédé se retrouve dans tous les arts, dans l'architecture, la sculpture, la peinture, aussi bien que dans la musique, la littérature, la poésie.

La plus simple manière d'orner une surface est d'y répéter une figure quelconque. Telle forme qu'on croirait insignifiante en elle-même peut devenir intéressante par la répétition, d'abord parce que l'artiste, en la répétant, nous force d'y prendre garde et accuse une intention qui nous échapperait s'il n'y avait insisté, ensuite parce que le nombre suggère souvent des pensées que l'unité n'aurait point fait naître.

Par exemple, un enroulement qui se continue sur un pié-



Postes.

destal, sur un cippe ou dans la bordure d'un panneau, éveille l'idée d'un objet qui en poursuit un autre. De là est venue la dénomination de *postes* donnée à cette suite de volutes courantes que l'on rencontre tant de fois sur les bandeaux de l'architecture, comme dans les ouvrages de la serrurerie, de l'orfévrerie, de la céramique. Les mêmes enroulements rappellent aussi la succession des flots de la mer, et le poète rêveur peut y voir, par analogie, une troupe de jeunes filles qui se poursuivraient dans l'espace, non pas follement, mais en cadence, comme si elles exécutaient une danse sacrée. Et si un tel ornement est dessiné autour d'un grand vase, l'enroulement semble courir sans fin, parce que la convexité du vase nous dérobant une partie de ces lignes saisissantes, notre imagination les voit se poursuivre toujours, se poursuivre éternellement autour de l'amphore.

Supposons maintenant la succession de ces lignes courbes changée en une succession de lignes droites, nous aurons une expression différente qui pourtant devra sa force au même principe, et qui paraîtra aussi sévère que l'autre était gracieuse. En se brisant toujours sous le même angle et toujours à distances égales, ces lignes arides forment le méandre qu'on appelle la *grecque*, et elles deviennent imposantes parce qu'elles ont un caractère processionnel, et qu'elles semblent obéir à un ornement mystérieux ou se conformer au rythme d'une harmonie grave, lente, cérémoniale.

C'est de la répétition que tous les ornements d'architecture empruntent leur physionomie, leur intérêt optique, leur empire sur le sentiment. Il se peut qu'une suite de disques en



Grecque.

relief ou de ronds gravés en creux, plus ou moins espacés, orne assez agréablement une frise. La seule répétition des triglyphes devient un accent fier et décoratif dans l'entablement du temple dorique. Il n'a fallu qu'une simple continuité de mutules pour animer la corniche du Parthénon, et des rangées successives de petits cônes appelés *gouttes* pour enrichir le plafond du larmier. Le triste carré, le cube froid et dur, se changent en ornements dès qu'ils sont disposés à la file ; si bien que l'architecte s'en sert pour former les denticules dans le plus riche des trois ordres, le corinthien. Une répétition de roses, accompagnée d'un chapelet de perles, suffit pour décorer la porte ionique du temple d'Érechthée, à Athènes.

Est-il besoin de dire quel rôle joue dans la musique la reprise des premières mesures, ce renouvellement du motif, *da*

capo, qui est indispensable si l'on veut ressentir l'effet musical dans toute sa plénitude? Que dis-je! pour nous émouvoir fortement, il n'est besoin que du rythme, c'est-à-dire de la répétition, accélérée ou ralentie, d'un son vibrant ou sec. Le tintement d'une cloche qui résonne longtemps sur la même note, à intervalles égaux, peut produire une impression profonde et solennelle, et il est des instants où les trois coups du rappel, répétés sur le tambour, font pâlir tous les visages.

Mais qu'est-ce donc que la rime, talisman du poète, sinon le retour voulu d'un même son, et ce retour prête tant de charme à la poésie, que le plaisir de l'oreille est plus vif lorsque la répétition est immédiate, comme dans cette strophe des *Orientales* :

> Elle est là sous la feuillée,
> Eveillée
> Au moindre bruit de malheur,
> Et rouge pour une mouche
> Qui la touche
> Comme une grenade en fleur.

Oui, cette répétition intentionnelle, qui est la rime, constitue la noblesse du vêtement poétique des idées.

Chacun sait quel effet produit la répétition, dans la littérature, et tout ce qu'elle ajoute au cri de la passion ou à l'entraînement du discours. L'énergie des imprécations de Camille, dans la tragédie de Corneille, tient à la répétition du mot *Rome*, et quand Mirabeau s'écrie : « La banqueroute, la banqueroute est là ! et vous délibérez ! » il ne fait que redoubler les coups de son éloquence.

Il en est de même dans l'art du peintre, dans l'art du sculpteur. Quand on visite les monuments antiques de l'Égypte, toujours pleins de reliefs colorés ou de plates peintures, on est arrêté bien souvent par un groupe de figures qui accomplissent parallèlement et en cadence la même action, faisant toutes

le même mouvement, le même geste, le même signe. Quand cette action n'est pas purement matérielle, comme celle qui consiste à conduire des animaux, à battre le blé, à porter des briques ; quand cette action, dis-je, a un rapport avec le sentiment, quand elle exprime, par exemple, l'adoration ou la prière, ou l'humilité d'une troupe de captives éplorées qui se prosternent aux pieds du vainqueur en levant vers lui leurs mains suppliantes, le mouvement ainsi rythmé prend un caractère religieux ; la répétition du geste semble le rattacher à l'ordre des rites sacrés. Le spectacle devient solennel ; il peut devenir sublime.

Comment s'étonner maintenant que le rythme ait tant de puissance dans les arts décoratifs, et que la répétition d'une image sans valeur, d'une moulure insignifiante par elle-même, ait la propriété merveilleuse de constituer un ornement agréable, significatif, brillant, frappant.

Nous touchons ici non seulement à une des conditions les plus nécessaires de l'existence humaine, mais à une des grandes lois de la vie universelle, où nous voyons se répéter éternellement les années, marquées par le retour constant des saisons, les jours, marqués par le retour constant des aurores et des crépuscules, les nuits, marquées par l'intervalle qui sépare les crépuscules des aurores. Mais encore une fois, c'est uniquement par la conscience et par le souvenir que nous connaissons ces grandes lois. L'ordre qui préside à la marche du monde, et en particulier à la conduite de notre planète, ne tombe pas sous les sens ; au contraire, l'ordre que la nature observe dans la création de ses petits ouvrages s'adresse à notre vue bornée et lui procure un plaisir délicat. Ainsi la régularité qui fait l'ornement de l'univers n'est une admiration que pour notre esprit, tandis que l'ornement de la plus modeste fleur est la joie de notre intelligence et de nos regards.

Non, il n'est pas de principe qui reparaisse plus souvent,

dans les œuvres ornées de la nature, que la répétition, et après la répétition, l'alternance.

L'ALTERNANCE.

Comme la répétition, la variété est une des grandes lois du monde, et ces deux grandes lois se marient dans l'alternance, laquelle est en effet une conciliation entre ce qui se répète et ce qui varie. Il peut y avoir répétition sans alternance, mais il n'y a pas d'alternance sans répétition. L'alternance est donc une succession de deux choses différentes qui reviennent tour à tour régulièrement. Si, par exemple, on fait suivre un rond d'un carré et que cette disposition se répète un certain nombre de fois, on aura une alternance de figures. Si l'on met dans une étoffe une bande bleue à côté d'une bande verte, et que cette juxtaposition soit plusieurs fois répétée, on aura une alternance de couleurs.

L'ordre dans lequel se succède périodiquement l'apparition et la disparition de la lumière est une répétition alternée qui engendre elle-même l'alternative constante de la veille et du sommeil, de l'action et du repos ; et comme cette loi est inhérente à la nature humaine, on doit s'attendre à la voir paraître dans tout ce qui émane de l'homme. Ainsi que le sol ne peut nourrir longtemps la même plante et veut qu'on alterne les cultures, ainsi l'homme est tenu, pour ne point se blaser, de varier les aliments de son corps aussi bien que les aliments de son esprit, et le besoin de rompre ses habitudes est lié à son bonheur presque autant que le besoin de les suivre. L'alternance va donc se retrouver dans d'autres arts que les arts décoratifs.

Le poète, par exemple, augmentera la saveur de ses rimes en les croisant, c'est-à-dire en faisant suivre une rime féminine d'une rime masculine, comme dans ces vers :

Les vierges au sein d'ébène,
Belles comme les beaux soirs,
Riaient de se voir à peine
Dans le cuivre des miroirs. V. H.

Non content d'avoir des fleurs panachées, le jardinier se plaît souvent à varier ses plates-bandes par une alternance d'anthémis et d'héliotropes, ou bien de géraniums orange écarlate et de géraniums sanguins.

La musique, si impérieusement dominée par le principe de la répétition, tire quelquefois un excellent parti de l'alternance. Dans l'opéra de la *Muette*, lorsqu'on en vient à l'air qui est écrit sur ces paroles :

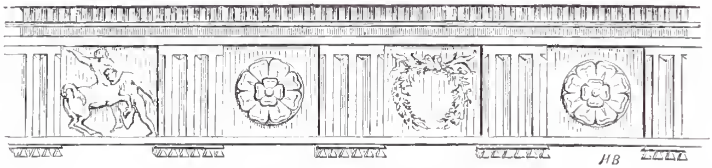
Conduis ta barque avec prudence,
Pêcheur, parle bas;
Jette tes filets en silence,
Pêcheur, parle bas :
Le roi des mers ne t'échappera pas,
Le roi des mers ne t'échappera pas.

l'oreille est flattée par une phrase légère qui alterne avec un ton grave, et le motif se résout à merveille dans une répétition brillante.

L'architecte grec anime le spectacle de la frise dorique par une succession de triglyphes et de métopes, et, pour marquer avec force la différence répétée de ces deux ornements, il sculpte sur les métopes des combats, des chevaux, des centaures, ou bien des patères, des couronnes, de manière à rendre plus sensible, par l'opposition des lignes courbes, la rigidité des verticales gravées dans le triglyphe. Il ne faut pas oublier du reste que le mot alternance vient d'*alter*, autre, et doit conséquemment son origine au goût de la variété, non moins vif peut-être dans l'âme humaine que l'amour de la répétition. C'est pour répondre à ce goût que le gorgerin de la colonne ionique est si souvent orné de palmettes qui alternent

avec le lis marin, et qu'il se termine par une bordure de perles, c'est-à-dire par un chapelet composé d'amandes et d'olives, chaque olive étant suivie de deux amandes.

Au même principe se rapporte l'appareil de construction, si fréquent chez les Arabes, dans lequel les assises, tour à tour en marbre blanc et en marbre noir, ou bien peintes en blanc et en rouge, varient l'aspect de certains édifices tels que les mosquées du Caire et les murailles de Damas. Dans l'architecture romane, l'artiste aime à décorer ses arcades, ici par une alternance de saillie, là par une alternance de couleur. Lorsqu'il veut interrompre la suite des piliers massifs d'une longue nef, qui auraient obstrué la vue, il fait succéder une colonne isolée

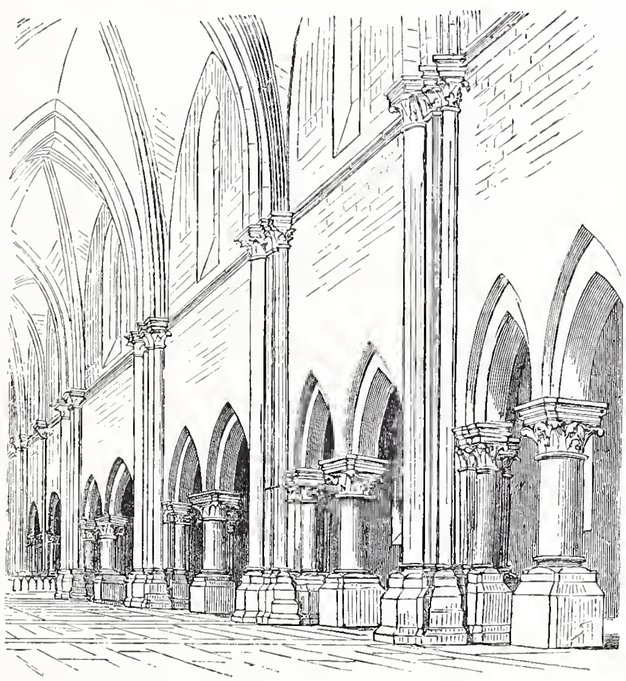


Triglyphes et métopes

à chacun des pieds-droits flanqués de quatre colonnes, et, en ajourant ainsi la ligne des supports, il laisse passer le regard, qui va se perdre dans les profondeurs obscures des nefs latérales. De cette manière, il obtient par l'alternance un effet de poésie en même temps que le plaisir optique de la variété.

Le fabricant de tissus rayés fait jouer deux couleurs alternantes, tantôt franchement contrastées, comme le seraient des bandes jaunes à côté des bandes violettes, tantôt semblables par la teinte, mais diverses par le degré d'intensité, comme le bleu foncé et le bleu clair. Il arrive même que, dans les étoffes d'un seul ton, la variété se fait jour par la seule différence du brillant au mat, quand, par exemple, une robe noire est rayée de bandes lustrées comme du satin, avec des bandes d'un ton assourdi comme le velours.

Les Égyptiens, qui ont fait usage de la répétition beaucoup plus que de l'alternance, les Égyptiens ne se sont pas privés cependant de ce dernier mode de décoration dans les plafonds et les corniches de leurs temples, dans leur céramique, dans leur joaillerie. On trouve chez eux des vases décorés d'animaux qui courent autour du collier, alternativement rouges et noirs,



Exemple d'alternance dans l'architecture romane.

des bijoux composés tour à tour d'un œil et d'une croix. Quelquefois l'alternance est compliquée de telle sorte que la même figure ou la même couleur ne revient qu'après plusieurs autres, mais toujours régulièrement et à distances égales. Une bande jaune, par exemple, sera suivie de trois bandes : l'une vert clair, l'autre rouge, l'autre bleu clair, et cette disposition se répétant tout le long de la scotie, la bande jaune, si elle était la première, reparaîtra la cinquième, la neuvième, la

treizième, la dix-septième. L'unité peut alterner de cette manière avec divers nombres, mais à la condition que ces nombres ne dépasseront pas ou ne dépasseront guère les chiffres inférieurs à dix, parce qu'autrement l'alternance ne serait plus sensible, et le retour périodique d'une même figure ou d'une même couleur, cessant de frapper l'attention, n'aurait plus que l'apparence d'un caprice ou d'une bizarrerie.

Enfin la seule disposition d'un motif peut introduire une variété agréable dans ce qui n'est qu'une répétition. C'est l'effet que produit une suite d'étoiles, de bouquets ou de fleurons, rangés en losange dans le dessin d'un papier-tenture, c'est-à-dire affectant le même ordre que des arbres plantés en quinconces. Chaque fleuron, dans ce cas, se trouve à l'extrémité d'un V ou au centre d'un X, de façon qu'il suit et abandonne tour à tour la verticale sur laquelle il était d'abord placé. Il peut donc advenir que la distribution du motif, sans qu'il y ait changement de figures ni changement de couleurs, rompe l'uniformité d'une surface ornée, au point de ressembler à une alternation. Il existe dans la basilique de Saint-Marc, à Venise, des pavements qui représentent des losanges blancs disposés sur fond rouge, suivant des lignes coupées à angles droits, de telle sorte que le losange est tantôt sur une ligne, tantôt sur une autre, ou, si l'on veut, tantôt vertical, tantôt horizontal. Un tel arrangement suffit pour que le dessin de cette mosaïque soit placé entre les deux modes et participe à la fois de l'un et de l'autre.

Nous voyons déjà combien a d'importance, dans une décoration, l'économie de ses motifs, puisqu'elle peut changer le caractère du spectacle sans altérer le moins du monde ni les formes ni les couleurs qui le composent, rien que par un mouvement imprimé à l'échiquier, et procurer des sensations différentes ou faire naître dans l'esprit d'autres pensées, rien que par l'inclinaison ou le renversement de la figure choisie.

Dans ses rapports avec le sentiment, l'alternance est d'un ordre moins élevé que la répétition ; celle-ci peut toucher au sublime, celle-là ne dépasse pas les limites de la beauté. La variété dans l'unité est en effet une des sources du beau ; mais si l'alternance a plus de piquant et plus de charme, la répétition a plus de grandeur. Lorsque nous entendions en Égypte cette monotone musique des Arabes, qui consiste en quelques notes sans cesse répétées et dont s'est inspiré si heureusement l'auteur du *Désert*, l'impression, d'abord gaie et facile, devenait peu à peu grave et finissait par être solennelle ; on oubliait la danse, on oubliait la musique elle-même, et l'esprit se sentait plongé dans une rêverie montante qui peut changer le plaisir du commencement en une sorte d'ivresse morale, et qui conduit en effet les almées à l'exaltation de la danse et les derviches à l'extase.

LA SYMÉTRIE.

En passant du règne végétal au règne animal, à la faveur de ces transitions insensibles que la nature s'est partout ménagées, on voit se produire avec constance une manière de répétition qui, sans être absolument nouvelle, est tout à fait singulière, la *symétrie*. Dès que nous sommes en présence d'un être animé, il nous apparaît comme composé de deux parties qui ont été soudées le long d'une ligne médiane, et ces deux parties, semblables sans être identiques, se correspondent de telle façon que celles de droite, repliées sur celles de gauche, les couvriraient exactement, comme une main de l'homme peut couvrir son autre main. Cette similitude, ou plutôt cette parfaite correspondance, est justement ce que nous appelons d'ordinaire la symétrie.

Cependant, le mot symétrie, d'après son étymologie grecque, signifiait, à l'origine, l'état d'un corps dont tous les

membres ont entre eux une mesure commune (σὺν μετρόν), c'est-à-dire qu'il signifiait ce qu'il faut entendre par proportion. Au surplus, ces deux choses ont entre elles une parenté si étroite, que les mots proportion et symétrie se prennent souvent l'un pour l'autre, parce qu'un animal symétrique est toujours proportionné, comme un animal proportionné est toujours symétrique. Enfin, dans un sens plus général et plus étendu, on nomme symétrie toute disposition de plusieurs objets arrangés suivant un ordre sensible et agréable.

La figure humaine, je veux dire l'appareil extérieur du corps humain, ayant été construite sur un plan symétrique, l'homme désire retrouver au dehors de lui l'ordre dont il est lui-même une éclatante image. Mais que dis-je? la symétrie existe dans son esprit comme dans son corps, puisque l'organe de ses jugements, qui est la raison, obéit à une sorte d'équilibre moral qui est la logique. Une décoration, si elle n'était pas symétrique, ou tout au moins secrètement pondérée, nous paraîtrait borgne ou boiteuse, et par cela même elle offenserait nos regards, comme n'étant pas conforme à notre intelligence. Un temple qui aurait son entrée principale dans un coin de l'édifice nous paraîtrait monstrueux, parce que sa façade ne serait pas semblable au frontispice du visage humain. Si le péristyle antérieur d'un monument doit se composer toujours de colonnes en nombre pair, c'est afin que les entre-colonnements, au nombre de trois, de cinq, de sept ou de neuf, aient un milieu où sera placée la grande porte.

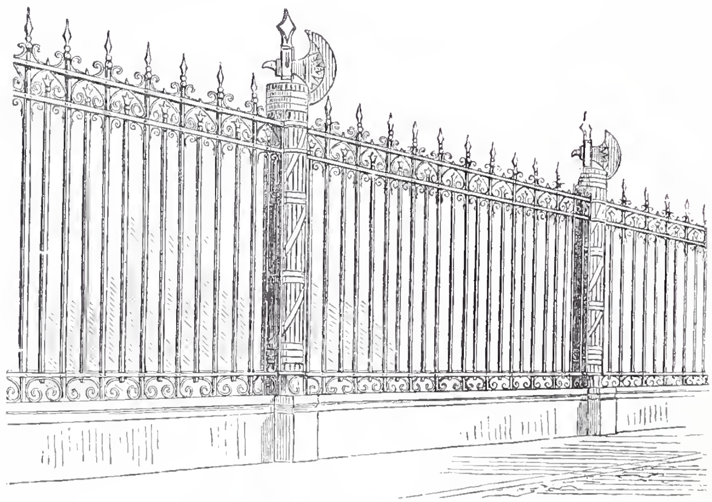
Elle est si impérieuse, cette nécessité de la symétrie dans un monument, elle a été si vivement sentie par les peuples artistes, que les Athéniens, pour mieux marquer le point central de la façade du Parthénon, eurent soin de tenir l'entre-colonnement du milieu plus large que les autres, tandis qu'à droite et à gauche de la porte les colonnes étaient de plus en plus serrées. L'architecte, au lieu d'accuser la symétrie,

comme on le fait aujourd'hui, par des espacements égaux, y insistait avec art, avec énergie, par l'égale répétition de mesures inégales.

Je parle ici de la décoration des édifices publics, car les constructions privées peuvent quelquefois se passer de la symétrie, quand le sacrifice en est commandé par un intérêt pressant. Nous en avons un exemple, à Paris, dans l'hôtel Pourtalès, bâti près de la Madeleine, sur les dessins de M. Duban. L'illustre architecte, n'ayant à sa disposition qu'un terrain étroit, s'est franchement et habilement dispensé de placer la porte dans l'axe du bâtiment, de peur que la symétrie ne l'obligeât à percer sur la façade des ouvertures mesquines et trop peu espacées et que la distribution intérieure ne fût violentée par la rigoureuse régularité du dehors. Cependant, la symétrie est en général si vivement désirée par tout le monde, que nous voyons chaque jour des maisons sur lesquelles on a figuré de fausses fenêtres, uniquement pour ne pas manquer de politesse envers le public.

Un moyen de mettre de la symétrie dans un ornement qui n'est encore accusé que par la répétition, c'est d'y introduire l'*intersécance*. Ziegler (*Études céramiques*) donne ce nom à un motif d'ornement qui en coupe un autre. Par exemple, si la suite des lances qui composent une grille est interrompue par un faisceau ou par un pied-droit surmonté par un vase, le faisceau ou le pied-droit formeront une *intersécance*. Il en sera de même des pilastres qui rompent régulièrement la continuité d'une balustrade, comme celle dont Perrault a couronné les façades du Louvre. L'œil ou la rosace qui coupe les divisions horizontales du tailloir dans le chapiteau corinthien est une intersécance heureuse, parce qu'en indiquant un axe, une ligne médiane, entre deux parties similaires et correspondantes, elle introduit une évidente symétrie sur la face du chapiteau.

Au fond, lorsque l'intersécance est répétée, on peut la regarder comme une forme de l'alternance, car le pilastre intersécant dans une balustrade et le faisceau intersécant dans une grille, alternent en réalité avec une suite de balustres et une suite de lances ; mais, dans ce cas, la symétrie est d'autant plus visible qu'elle se répète, puisque nous avons plusieurs fois deux rangées de lances semblables, égales en

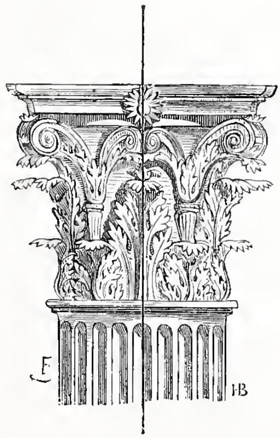


Exemple d'intersécance répétée.

hauteur et en volume, à droite et à gauche d'un faisceau, ce qui répond à la définition commune du mot *symétrie*. Il nous semble donc que Ziegler a pris le change en comptant l'intersécance parmi les principes de l'ornement. Il est clair, en effet, par les exemples que nous donnons et par ceux qu'il donne lui-même, que le motif intersécant rentre dans l'alternance, lorsqu'il est répété, et dans la symétrie, lorsqu'il est unique.

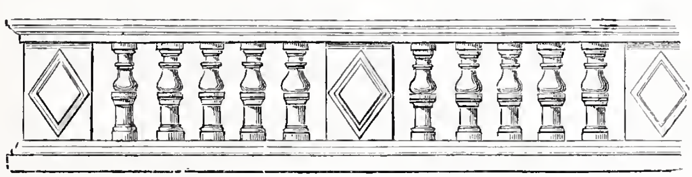
Ce qui est vrai de l'architecture, considérée comme beauté décorative, n'est pas moins vrai des ornements dont on veut enrichir les objets qui donnent de la grâce à nos demeures et

à notre vie. Les dallages, les tapis, les tentures, les papiers peints, la céramique, la serrurerie, sont soumis à la même loi, si bien que ceux-là mêmes qui paraissent l'avoir oubliée volontairement, comme les artistes japonais, ne laissent pas



Intersécance unique formant symétrie.

de la respecter en substituant, avec délicatesse et avec goût, la pondération à la symétrie, car l'amour de l'ordre se concilie dans l'âme humaine avec le plus ardent besoin de la liberté. Si l'on compare un vase grec ou chinois avec une potiche du



Exemple d'intersécance répétée.

Japon, quelque différents que soient les modes de décor, ils auront entre eux une ressemblance éloignée, mais appréciable, en ce sens que l'artiste japonais, beaucoup moins fidèle à la symétrie que les Grecs et les Chinois, aura pourtant conservé un secret équilibre dans l'extrême bizarrerie de sa composi-

tion. Voyez-le jeter comme au hasard sur un plateau de laque, sur une assiette de porcelaine, tel ou tel ornement qui s'épanouira dans un coin de la surface ornée : rarement il manquera de placer dans la partie vide une grue, un merle, ou une file de nuages minces, qui suffiront à balancer le spectacle pittoresque et l'empêcheront, pour ainsi dire, de s'écrouler.

Le dessin d'un pavement, qu'il soit simplement répété ou assaisonné d'alternance, a besoin de symétrie parce que l'œil aime à retrouver soit dans le concours des lignes dominantes, soit dans une figure centrale, les diagonales de la pièce pavée, si elle est rectangle, et le point de convergence de ses rayons, si elle est circulaire. En découvrant la symétrie dans le dallage d'un vestibule, par exemple, le visiteur devine que l'axe du pavement est identique ou parallèle à l'axe de l'édifice. Mise en évidence par la symétrie, l'unité d'une partie du bâtiment le conduit à comprendre l'unité du bâtiment tout entier. Pour mieux sentir cette vérité, qui d'ailleurs n'a pas besoin qu'on la démontre, il faut se représenter, dans le pavé d'une salle parallélogramme, une étoile jetée en dehors du centre, ou bien comparer une niche qui serait dallée carrément avec un hémicycle dont le dallage serait disposé en éventail.

Là où elle frappe les yeux, la symétrie, comme la répétition, a quelque chose de grave et d'imposant. Elle est, par excellence, l'ornement des cérémonies civiles et religieuses ; elle prête une solennité nationale aux mouvements combinés d'une escadre, aux évolutions d'une armée. C'est elle qui donnait un air de majesté aux jardins de Lenôtre, et qui mêlait quelque dignité à la grâce dans le menuet de nos ancêtres. C'est elle qui, affirmant l'esprit d'ordre et l'esprit de famille, fait pressentir dans une demeure privée le calme et l'honnêteté de ceux qui l'habitent ; c'est elle, enfin, qui est la plus haute distinction d'un festin par lequel on veut honorer des hôtes respectés ou illustres.

LA PROGRESSION.

Un poète couché sur l'herbe et livré aux somnolences de la rêverie en est tiré peu à peu par un bruit vague, qui paraît très éloigné encore, mais qui lui fait prêter l'oreille. Il lui semble que ce bruit s'accroît insensiblement et se rapproche. En jetant les yeux dans l'espace, il aperçoit un orage qui se forme aux confins de l'horizon et que le vent pousse vers lui. Les nuages s'avancent, les grondements lointains deviennent plus fréquents et moins sourds. Le soleil disparaît, le jour s'assombrit, le ciel se couvre, l'obscurité augmente, le bruit de plus en plus se prononce; enfin l'orage se déclare, les nues se déchirent et, après un roulement formidable, éclate un grand coup de tonnerre... Voilà l'image d'une progression croissante dans les sublimes décorations de la nature.

Mais une telle progression ne peut être saisie d'un seul coup; il y faut la succession des heures et une suite continue d'impressions, tandis qu'il n'en est pas de même des ornements inventés par l'homme: ils doivent être vus, comme un tableau, *d'une seule fenêtre*, selon le mot de Léonard de Vinci, ou du moins ils doivent être perçus dans leur ensemble de manière que le regard de l'esprit les ait devinés avant que l'œil ait pu les voir entièrement, sans quoi l'unité manque, et là où manque l'unité, il n'y a point d'art.

Si l'on suppose une série de couleurs disposées par bandes sur une surface que l'on veut orner, depuis la plus sombre jusqu'à la plus claire, allant, par exemple, du violet le plus foncé au jaune le plus éclatant, ou, si l'on veut, du noir franc au blanc pur, on aura une progression croissante qui, regardée en sens inverse, sera décroissante. « Lorsque les branches d'un végétal, dit Bernardin de Saint-Pierre, sont disposées entre elles sur des plans semblables qui vont en diminuant de

grandeur, comme dans les formes pyramidales du sapin, il y a progression. Et si ces arbres sont disposés eux-mêmes en longues avenues, qui se dégradent en hauteur et en teintes, comme leurs masses particulières, notre plaisir redouble parce que la progression devient infinie. C'est par cet instinct de l'infini que nous aimons à voir tout ce qui présente quelque progression, comme des pépinières de différents âges, des



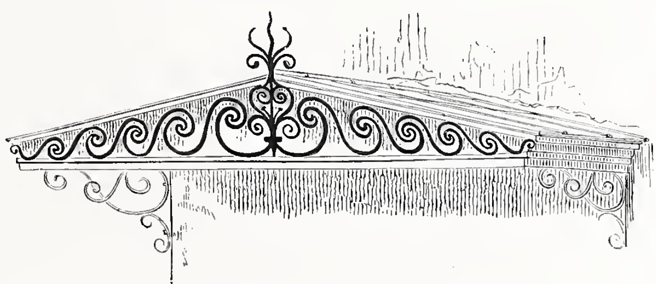
Exemple de progression par la perspective.

coteaux qui fuient à l'horizon sur différents plans, des perspectives qui n'ont point de terme... »

Les perspectives !... ce sont en effet des progressions pleines d'attrait et qui, dans les décors d'un théâtre, produisent une illusion toujours charmante. Ici encore, les phénomènes naturels de l'optique nous ont enseigné une science dont le génie de l'ornement a fait un art. Lorsqu'au fond de la grande cour fermée d'un palais, nous voyons s'ouvrir une allée d'arbres qui prolonge l'espace, ou l'éloignement à perte de vue, nous éprouvons quelquefois deux plaisirs, celui d'être trompés d'abord, et celui de reconnaître ensuite qu'on nous a trompés.

Et si les illusions de la perspective feinte sont attrayantes là surtout où elles masquent la nudité d'un mur inévitable et renversent un plein contre lequel se serait rudement heurté le regard, — on en voit beaucoup d'exemples à Bologne, — comment se priver du prestige que produit la progression dans la perspective réelle d'un grand jardin, lorsqu'une avenue en ligne droite conduisant à un groupe de statues, à un exèdre, à une grotte, donne aux yeux le poétique plaisir qui s'attache à l'indécision des choses lointaines et au mystère des profondeurs?

Les surfaces pyramidales, comme les frontons, ne sauraient



Exemple d'ornement progressif.

être mieux décorées que par un ornement progressif. Le triangle que dessine le devant d'une marquise, sur le perron qu'elle protège de son toit de verre, sera beaucoup mieux orné par une progression croissante et décroissante du même motif que par des volutes contrastées, se dirigeant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre; le premier de ces ornements ajoutera au sentiment de la progression l'effet d'un répétition voulue, et d'autant plus remarquable à son tour qu'elle sera progressive; le second ne sera qu'un amalgame insignifiant de fers contournés pour emplir un vide.

Il est employé partout, cet artifice de la progression: l'architecte, le poète, le musicien, l'orateur, s'en servent pour

amener des impressions qui, sans elle, seraient souvent impossibles. L'échelle mystérieuse de Jacob est une progression apparue en songe au patriarche dont la pensée s'élevait de la terre au ciel. C'est au principe de la progression que se rapportent les pyramides à gradins bâtis dans la Basse-Égypte, les terrasses étagées qui composaient les jardins de Sémiramis à Babylone, les escaliers interminables qui conduisaient aux plates-formes de Persépolis, enfin la plupart des monuments destinés jadis à décorer, non plus seulement des villes, mais des provinces. N'est-ce pas encore une progression que ce rythme croissant mis en œuvre dans la musique dramatique, ce *crescendo* qui, s'emparant avec douceur de l'âme la plus froide et l'échauffant par degrés sans lui donner le temps de se reconnaître, la fait monter avec une puissance irrésistible au paroxysme de la passion, exprimé par les violences et les éclats de l'orchestre?

Dans la langue parlée, dans la langue écrite, il est des industries du même genre dont on use pour entraîner l'esprit d'une extrémité à l'autre, de l'idée la plus paisible à l'idée la plus terrible. Un grave moraliste, Boiste, dans le Dictionnaire qui porte son nom, donne ce bel exemple de progression : « L'humeur mène à l'impatience, l'impatience à la colère, la colère à l'emportement, l'emportement à la violence, la violence au crime, et, par cette progression, l'on va d'un fauteuil à l'échafaud. »

Plus douces, plus innocentes surtout sont les progressions dont le décorateur fait usage dans son art. A vrai dire, cet élément n'est guère employé que dans la décoration des monuments et des villes, ou bien pour donner une haute expression aux fêtes nationales, à ces grandes cérémonies qui doivent inspirer au peuple le sentiment de sa dignité et lui procurer la notion de ses devoirs envers la justice et envers lui-même. Dans la fameuse fête de l'Être suprême, dont

Louis David fut l'ordonnateur, l'autel de la Patrie, placé au sommet d'une montagne, devenait le dernier terme d'une progression qui fut imposante, lorsqu'on vit s'avancer majestueusement et monter lentement les conventionnels portant des bouquets d'épis et de fleurs.

La progression n'est donc qu'une manière de mettre l'esprit en mouvement et de le porter, fût-ce malgré lui, jusqu'au point où il recevra une impression forte, qui n'aurait pu le frapper sans préparation aucune, à l'improviste. C'est pour l'artiste un procédé souverain, soit qu'il agrandisse un jardin par des lignes fuyantes, soit qu'il imite les artifices de l'architecte égyptien, qui, par de solennelles avenues de sphinx, conduisait le regard aux pylônes des temples thébaïques, et ensuite, par des allées de colonnes, aux portes des sanctuaires fermés et obscurs.

LA CONFUSION.

Bien que l'ordre soit la loi souveraine des arts décoratifs, la confusion peut jouer un rôle utile dans l'ornement et y être mise en œuvre comme un équivalent de l'ordre lui-même. « Souvent un beau désordre est un effet de l'art, » a dit Boileau ; mais avant qu'il l'eût dit, la nature l'avait montré. Par la grâce qu'elle a mise dans le feuillage confus des arbres, par la manière dont elle a tacheté les granits, panaché le jaspe, orné les marbres de veines irrégulières et de touches imprévues de couleur, elle a donné de charmants modèles de la confusion décorative. Chaque jour, nous voyons passer des femmes revêtues d'une fourrure d'astrakan dont la seule beauté consiste dans la disposition confuse du pelage, qui, naturellement frisé, se divise en boucles inégales et forme, en tous sens, des ondes brillantes sur un fond noir.

La feuille du millepertuis est ornée avec une exquise déli-

catesse, quand on regarde au soleil les petits points transparents qui la font paraître criblée de mille trous. Mais il est essentiel de remarquer que, dans cet exemple comme dans les autres, la confusion a besoin d'être équilibrée, c'est-à-dire qu'il doit y avoir une pondération cachée dans l'ensemble des embellissements jetés sur la chose embellie. Si les points transparents n'étaient pas répartis sur la feuille perforée de façon à briller un peu partout, si les trous les plus larges se trouvaient tous d'un côté, et tous les plus petits de l'autre, il y aurait un défaut d'équilibre, et les yeux de l'homme en seraient choqués. Ce qui est un ornement fin ne serait plus qu'un accident singulier.

En considérant certaines fresques de Raphaël comme une simple décoration murale, on est averti de cette loi que le grand peintre possédait par intuition, et l'on admire comment les nombreuses figures de l'*École d'Athènes* qui semblent, les unes fortuitement isolées, les autres groupées par le hasard des sympathies ou des rencontres, forment des masses qui se rachètent, et, dans leur désordre apparent, suppléent par la compensation à la symétrie.

Prenons garde, au surplus, qu'il n'est pas donné à l'homme d'employer la confusion comme élément décoratif avec la même liberté qui apparaît dans les ouvrages de la nature lorsqu'elle travaille en grand. La campagne, qui, au printemps, se couvre de boutons d'or, de primevères et de jacinthes bleues, n'a par elle-même aucunes limites régulières. Si l'agriculture et la jalousie des héritages ne l'avaient divisée et cernée de lignes précieuses, elle ne présenterait aucun ordre en ses contours. La confusion, ici, n'est pas seulement dans les fleurs disséminées sur le vert tendre avec une invisible compensation, elle est aussi dans le dessin général de la prairie. Il en est ainsi des astres jetés à poignées dans les cieux par un semeur inconnu. Il en est ainsi des bois dont la

nature a couvert spontanément les terres vierges. Si on les contemple d'un point élevé, on y voit s'arranger librement une multitude d'arbres, d'essences diverses, qui ont poussé en désordre, serrés ou diffus, dispersés ou réunis, et qui cependant composent une ordonnance agréable, mais dans une décoration sans commencement et sans fin. Ainsi la confusion qui décore les spectacles de l'univers n'est rachetée par aucun dessin qu'il nous soit possible de saisir ; elle se rattache



Ornement japonais.

à un plan dont l'équilibre nous échappe, dont l'immensité nous confond ; au contraire, les ornements dont l'homme veut embellir ses ouvrages ne sauraient avoir les apparences du désordre sans être circonscrits par un cadre qui en marque les limites, en régularise le champ, et qui par là le rattache indirectement à la symétrie. Quand l'artiste japonais orne d'un paysage d'or les angles et les coins d'une boîte en laque noir, il juge inutile de disposer avec ordre ses motifs d'ornements, parce qu'il compte sur la régularité de la boîte pour balancer la bizarrerie d'un décor si étrange-

ment distribué. Le dessinateur s'est permis la confusion, parce que l'ébéniste avait respecté la géométrie.

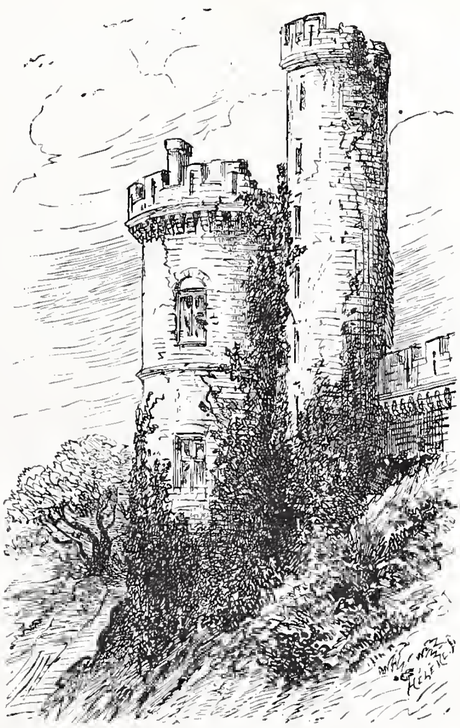
J'ai vu au Caire des tapis que le coloriste d'Orient a semés de chrysanthèmes sur un fond tranquille où vibrent les variantes du vert et du jaune sombre, pour imiter l'effet d'une prairie lorsque les marguerites y brillent comme des étoiles tombées du firmament dans le gazon ; mais le tapis était fermé par une bordure qui en encadrait la confusion ravissante.

Raphaël, en cette même fresque de l'*École d'Athènes* dont nous parlions tout à l'heure, a compensé, par les lignes immobiles d'une architecture feinte, les mouvements divers qui rompaient l'uniformité de son ordonnance. Michel-Ange, dans le plafond de la chapelle Sixtine, a simulé, lui aussi, des compartiments d'architecture, pour apaiser en quelque sorte par le calme des horizontales et des verticales la violence de ses figures remuées et tourmentées ; par là, ces deux grands maîtres sont restés libres dans la symétrie et symétriques dans la liberté.

Le corps humain, bien qu'il soit le type de l'ordre par excellence, contient aussi dans la chevelure, surtout quand elle est crêpue, un désordre naturel assez semblable à la confusion des chevelures de la terre. Aussi Herder a-t-il comparé les cheveux de l'homme à un bois sacré qui couvre les mystères de la pensée. Enfin, lorsqu'il nous arrive de rencontrer en quelque lieu désert une vieille tour en ruine, si elle est revêtue de lierre, tapissée de mousse, si elle est ornée d'une vigne vierge à la tige tortue, aux jets grimpants et capricieux, au feuillage de pourpre et d'or, nous aimons à retrouver dans cette belle confusion les lignes encore rigides des créneaux et des meurtrières, et un reste de symétrie dans les meneaux de la croisée gothique, tachée de verdure, colorée de fleurs.

La confusion n'est donc, entre les mains du dessinateur, qu'une manière de rendre l'ordre invisible dans un heureux désordre. Ici, comme ailleurs, les contraires se réconcilient, les extrêmes se touchent.

Tels sont les principes de toute décoration. Il a suffi de



Exemple de confusion décorative.

les suivre et de les combiner pour donner naissance à des ornements aussi nombreux que les grains de sable dans la mer, mais qui sont tous ou répétés, ou alternés, ou symétriques, ou progressifs, ou jetés dans une confusion que rachète un équilibre latent.

Mais chacun de ces principes est accompagné d'un élément secondaire qui en dérive et qui, venant multiplier encore les

ressources du décorateur, lui permet de varier ses combinaisons à l'infini.

A la RÉPÉTITION se rattache la CONSONNANCE ;
A l'ALTERNANCE, le CONTRASTE ;
A la SYMÉTRIE, le RAYONNEMENT ;
A la PROGRESSION, la GRADATION ;
A la CONFUSION pondérée, la COMPLICATION réfléchie.

LA CONSONNANCE.

Dans les arts qui font l'objet de ce livre, la *consonnance* est un rappel de l'harmonie dominante. Lorsque les feuilles d'un végétal sont rangées autour de ses branches, dans le même ordre que les branches le sont elles-mêmes autour de la tige, il y a consonnance, comme dans les pins. « Il est très remarquable, dit Bernardin de Saint-Pierre, que les plus belles harmonies sont celles qui ont le plus de consonnances. Par exemple, rien, dans le monde, n'est plus beau que le soleil, et rien n'y est plus répété que sa forme et sa lumière. Il est réfléchi de mille manières par les réfractions de l'air qui le montrent chaque jour sur tous les horizons de la terre, avant qu'il y soit et lorsqu'il n'y est plus ; par les parhélies, qui réfléchissent quelquefois son disque deux ou trois fois dans les climats brumeux du Nord ; par les nuages pluvieux, où ses rayons réfrangés tracent un arc nuancé de mille couleurs, et par les eaux, dont les reflets le représentent en une infinité de lieux où il n'est pas, au sein des prairies parmi les fleurs couvertes de rosée, et dans l'ombre des vertes forêts. La terre sombre et brute le réfléchit encore dans les parties spéculaires des sables, des micas, des cristaux, des rochers. Elle nous présente la forme de son disque et de ses rayons dans le disque et les pétales d'une multitude de fleurs radiées. Enfin ce bel astre est

multiplié lui-même à l'infini, avec des variétés qui nous sont inconnues, dans les étoiles innombrables du firmament, qu'il nous découvre dès qu'il abandonne notre horizon, comme s'il ne se refusait aux consonnances de la terre que pour nous faire apercevoir celles des cieux. »

Ce passage de Bernardin de Saint-Pierre dit assez ce qu'il faut entendre par consonnance, et comment peut en user l'artiste décorateur, à l'exemple de la nature. Dans la poésie antique, la consonnance était personnifiée par cette nymphe, fille de l'Air, qui, sur les bords du Céphise, répétait les derniers mots qu'elle avait entendus. L'ornement a ses échos de forme et de couleur, comme la musique a des échos de son, comme la littérature a des échos de syllabes, et la peinture des échos de lumière.

Chacun sait que, dans le discours, la consonnance, ou, si l'on veut, l'assonance donne du mordant à la parole. Elle imprime un cachet aux proverbes qui sont les échos de l'expérience, et elle les grave plus profondément dans la mémoire. « Si jeunesse *savait*, si vieillesse *pouvait* — *qui vivra verra* — *qui a vécu a vu* » : ce sont là des consonnances qui mettent la pensée en relief et la préservent de l'oubli.

La poésie, en redoublant ses rimes, produit des effets du même genre :

> La voix grêle des cymbales
> Qui fait hennir les cavales
> Se mêlait par intervalles
> Aux bruits de la grande mer. V. H.

L'architecte illustre qui a bâti Saint-Paul de Londres, Christophe Wren, a rappelé la forme dominante du monument, la coupole, dans l'abside du chœur et dans les deux petits avant-corps circulaires en colonnes, qui servent de portiques aux entrées latérales.

Titien, Véronèse, Rubens, les grands coloristes, ont fait

consonner leurs tons par la répétition de leurs harmonies. Dans la fameuse *Assomption* de Titien comme dans les *Noces de Cana* de Véronèse, malgré la diversité apparente des tons employés, c'est sur l'opposition, renouvelée, d'un très petit nombre de couleurs, opposition tantôt ressentie, tantôt apaisée, qu'est fondée en grande partie la magnificence du spectacle. Le coloris de Rubens, à y regarder bien, n'est si harmonieux, si vibrant, si entraînant que par l'habileté qu'il a mise à rappeler les couleurs chaudes parmi les tons froids, et les couleurs froides parmi les tons chauds. Arrêtez-vous devant une peinture de Rembrandt : la lumière, ou plutôt la lueur fantastique dont les principaux personnages sont éclairés, sera répercutée vaguement dans le fond par des demi-clairs plus doux, qui eux-mêmes se refléteront encore mystérieusement sur quelques figures indécises, jusqu'à ce qu'enfin le clair devienne l'ombre et que l'ombre devienne la nuit.

Pour peu qu'il ait de goût, le tapissier ménage toujours un écho à la couleur dominante d'un meuble dans les autres couleurs. Il encadre, par exemple, d'une bande verte les rideaux jaunes d'une chambre meublée en vert, et réciproquement, les glands et les galons du meuble vert, il les passemente de jaune; c'est le principe de Rubens. S'il revêt les murailles d'une tenture ou d'un papier peint, il a soin de choisir une bordure qui tranche, et dans laquelle cependant reparaîtront les couleurs les plus voyantes de la tenture ou du papier, de manière à mitiger le contraste même par une consonnance

LE CONTRASTE.

Si vous faites suivre, dans une étoffe, une raie rouge d'une raie orangée, vous n'aurez qu'une alternance ; mais si les bandes juxtaposées sont des couleurs complémentaires l'une

de l'autre, comme l'orangé et le bleu, le jaune et le violet, le rouge et le vert, vous aurez, dans toute sa vivacité, un contraste. De même, une suite de ronds et d'ovales ne présente que des formes alternées, tandis que le cercle et le rectangle, le cube et la sphère sont des formes décidément contrastées.

Le contraste est donc le plus haut degré de l'alternance. La nature s'en sert pour distinguer ses harmonies, pour mettre en saillie les différents caractères de ses ouvrages, pour donner à ses tableaux de la saveur, à son coloris de l'éclat. En général, elle oppose la couleur de l'animal à celle du fond où il vit. La verdure des pâturages contraste avec la robe des ruminants tachée de tons blancs, fauves, brûlés et noirs, et le plumage ardoisé de la bergeronnette ressort sur le pelage des troupeaux qu'elle fréquente. Les plantes qui fleurissent ont des feuilles vertes, sans doute, mais il n'est pas au monde une fleur naturelle qui ne soit d'une autre teinte que le vert, de sorte que le fond sur lequel se détache une fleur est à la fois rappelé par une consonnance et nettement distingué par un contraste, ou du moins par une différence qui fait suffisamment trancher les couleurs.

Sur l'écorce brune des arbres, les oiseaux grimpeurs, tels que la mésange, le pivert, le grimpereau, trahissent leur présence, celui-ci par un croupion jaune et une calotte rouge, celle-là par une tête bleue ou noire, l'autre par l'orangé rembruni de ses ailes. Les insectes diaprés des plus jolies couleurs, comme les papillons, sont toujours visibles, quel que soit le fond sur lequel ils vont se reposer. Néanmoins tout n'est pas contraste dans la nature, et bien souvent il arrive que les animaux se confondent par le ton de leur robe ou de leur plumage avec la terre sur laquelle ils doivent vivre, comme pour échapper ainsi à la vue des ennemis qui pourraient les attaquer. Le lièvre, l'alouette, la perdrix, sont d'un gris terreux qui les détache, il est vrai, sur l'herbe des champs, mais qui leur

permet de se cacher entre deux mottes de terre, pour se rendre invisibles au chasseur. Le chameau est de la couleur du désert.

Au surplus, les animaux et les plantes qui ne possèdent ni la grâce des formes ni la beauté des couleurs n'ont pas besoin d'être mis en évidence par les ressources du contraste. Que l'utile nous soit connu : cela suffit. Le beau seul doit être vu et bien vu.

L'homme ne saurait donc imiter toujours la nature dans l'économie de ses ornements. Orner une personne ou un objet, ce n'est pas seulement les faire voir, c'est les faire admirer; ce n'est pas seulement attirer sur eux l'attention, c'est amener le spectateur à regarder avec complaisance l'objet orné ou la personne embellie. S'il y faut un contraste, qu'on l'y mette, à la condition que le contraste soit toujours un moyen de rendre l'unité plus forte, plus brillante, plus saillante.

Si l'orangé doit éclater dans une décoration, que le bleu s'y mêle, mais à petites doses, de manière que la couleur complémentaire de l'orangé en soit l'auxiliaire et non la rivale. Un contraste de formes arrondies et de formes anguleuses serait déplaisant au possible si l'une de ces formes le disputait à l'autre en importance, en volume ou en étendue. Voulez-vous qu'une salle profonde paraisse plus profonde encore, faites-la moins large, et le contraste obtenu par un tel sacrifice augmentera la profondeur.

Un tableau où la lumière et l'ombre seraient distribuées à quantités égales resterait froid et ne procurerait aux yeux aucun plaisir. Aussi les vrais maîtres ont-ils constamment employé le contraste au profit d'un sentiment unique. Chez Rubens, triomphe la gaieté du clair; chez Rembrandt, domine la poésie de l'obscur.

Comme toutes les autres créations de l'esprit humain, les arts décoratifs sont soumis à cette loi : que deux choses contrastantes, loin de rompre l'unité, doivent servir au contraire

à l'affirmer avec énergie, en donnant plus de ressort à celle des deux choses que l'on veut mettre en lumière. En musique, l'accompagnement est une manière de contraste qui soutient le chant sans le couvrir, et se modère ou s'efface pour le faire valoir. Dans l'art dramatique, lorsque le poète mêle quelques traits comiques parmi des scènes navrantes, son but n'est pas sans doute de varier les impressions, mais de rendre la douleur plus douloureuse et la tragédie plus tragique.

LE RAYONNEMENT.

Lorsqu'on entre dans Saint-Pierre de Rome, on aperçoit tout au fond de la basilique une lumière d'or qui rayonne en tous sens et qui éclate au sein d'une gloire d'anges. C'est une invention du Bernin pour illuminer par la transparence d'un cristal la chaire de Saint-Pierre qui est au-dessous de la Gloire et pour décorer magnifiquement la tribune de l'église. Voilà un exemple du rayonnement appliqué à la décoration monumentale d'une manière qui rappelle un peu le théâtral sans doute, mais qui ne laisse pas d'être grandiose et imposante.

Dans le règne animal, le rayonnement est une forme de la symétrie, et il en diffère en ce qu'il n'engendre que des parties semblables, tandis que la symétrie comporte à la fois la similitude des membres bilatéraux et la disparité entre les organes supérieurs et les organes inférieurs. Ce qui dans un corps symétrique est disposé le long d'une ligne médiane est rangé dans la forme rayonnante autour d'un point central; mais comme il est facile de concevoir un axe passant par le centre, on peut ramener ainsi la forme rayonnante au moins à la symétrie bilatérale.

Si les animaux symétriques sont supérieurs aux animaux rayonnés, si la symétrie — on peut dire ici l'eurythmie de la

figure humaine — correspond à ce qu'il y a de plus élevé, de plus grand, de plus noble, la pensée, il faut reconnaître aussi que le rayonnement, par cela même qu'il caractérise les créations rudimentaires, antérieures à l'arrivée de l'homme sur notre planète, appartient aux époques où le monde ne présentait que des spectacles sublimes. C'est par des rayons que se manifeste la splendeur du soleil. C'est en rayonnant que tous les astres brillent dans les cieux et que les aurores boréales projettent, au sein de la nuit, leurs colorations lumineuses. Enfin, quand l'homme lui-même lève ses regards vers les constellations ou les promène autour de lui, c'est encore par rayonnement que son âme se met en communication avec l'univers, et le contemple du fond de cette chambre obscure qui est l'œil humain.

Mais le rayonnement reparaît dans les plus petits ouvrages de la nature comme dans les plus grands. La toile d'araignée est un tissu dont les fils rayonnent; l'océan est peuplé de zoophytes rayonnés, tels que les astéries, les alcyons, les anémones de mer. Partout sur la terre nous voyons fleurir le pissenlit aux rayons d'or, et, avant de figurer avec honneur dans nos jardins, la pâquerette, le bleuet, la pervenche, ornaient les champs et les bois de leurs corolles étoilées.

Comment donc l'artiste décorateur pourrait-il ne pas compter la forme rayonnée parmi les éléments de son art? Le jardinier travaille-t-il en grand, il se plaît à faire converger ses allées d'arbres vers un point central, remarquable par une colonne, un monument, une cascade, une gerbe d'eau. En perçant plusieurs avenues autour d'un rond-point, il décore magnifiquement une grande ville, et il en accuse l'importance. Il sait quelle impression ressent un voyageur qui, arrivé dans une forêt, au centre d'une étoile, voit fuir en tous sens des routes à perte de vue et se trouve entouré de tableaux pleins de profondeur et de poésie. Souvent, sur un théâtre plus mo-

deste, ses bassins affectent la forme d'une coquille, souvent aussi le fond de ses berceaux de treillage s'épanouit en éventail.

Et combien de fois le rayonnement ne trouve-t-il pas sa place dans les décorations intérieures, soit qu'il s'agisse d'orner une voûte sphérique ou d'embellir une abside, soit qu'on veuille donner une forme heureuse au bénitier d'une église, ou disposer avec art le pavement d'une salle ronde, elliptique, semi-circulaire ! Au Panthéon de Rome, l'intrados de la coupole est orné de caissons qui vont diminuant de largeur à mesure qu'ils s'approchent de l'*œil*, c'est-à-dire de l'ouverture percée au sommet de la voûte, et par cela même suivent des courbes convergentes, de manière à former une décoration qui réunisse la grâce d'un rayonnement curviligne au charme d'une progression décroissante. Sous le dôme des Invalides, à Paris, avant qu'on eût creusé la crypte qui devait renfermer le tombeau de Napoléon, il y avait un pavement de marbre dessiné par Mansard et dont les configurations rayonnées correspondaient aux dispositions de la voûte, et rappelaient par leurs contours les saillants et les rentrants de la construction supérieure.

Lorsqu'un oiseau vole ou plane dans les airs, ses ailes étendues forment un rayonnement que les Égyptiens ont imité avec bonheur en sculptant un globe ailé, tantôt dans le renforcement de la corniche en cavet qui couronne les portes de leurs temples, tantôt sur le parement lisse qui les surmonte. Tous les jours, nous voyons les grands vases qui ornent les jardins ou le vestibule d'un palais, ornés eux-mêmes d'oves allongés, de *godrons*, qui, partant du pivot, se plient aux courbures de la panse, soit dans le sens vertical, soit en dessinant des spirales élégantes. Enfin, c'est par rayonnement que procèdent quelquefois l'orfèvre en façonnant la vaisselle plate, et l'horloger en traçant des rayons courbes sur la cuvette d'une montre.

LA GRADATION.

Gradation n'est pas tout à fait synonyme de progression. Le premier de ces deux mots exprime toujours, ce qui n'est pas toujours exprimé par l'autre, une suite de transitions doucement ménagées. La progression peut être vive et même saccadée, la gradation ne l'est jamais.

De même qu'on distingue dans la science des nombres les progressions arithmétiques et les progressions géométriques, de même il faut distinguer, en parlant des dessins et des couleurs, ce qui est gradué de ce qui est progressif. Les termes 1, 3, 5, 7, 9, qui conservent entre eux une distance constamment égale, ne ressemblant pas aux termes 2, 4, 8, 16, 32, qui sont séparés par des intervalles de plus en plus grands. C'est précisément la différence qui peut exister en fait d'art entre la gradation et la progression. L'une se rapporte à une marche lente, presque insensible, l'autre à une suite de degrés qui peuvent rapidement diminuer ou grandir. Celle-ci est une succession régulière de changements, celle-là est un enchaînement de nuances.

En montant ou en descendant la gamme des couleurs comme celle des notes de la musique, si l'on passe du violet au jaune par toutes les couleurs intermédiaires, grenat, rouge, capucine, orangé, safran, et si l'on descend du jaune au violet par les tons soufre, vert, turquoise, bleu, campanule, on aura une progression croissante et une progression décroissante. Mais si vous supposez tous ces tons légèrement modifiés par le clair-obscur, c'est-à-dire par leur combinaison avec le blanc et le noir, vous obtiendrez pour chacun d'eux une demi-teinte sombre, qui, faisant vibrer la couleur sur elle-même, rendra plus suave le passage de l'une à l'autre. Le vert clair précédera le vert pur, qui, suivi du vert foncé, ira se fondre plus facilement dans les variantes du bleu. Ce

qui était une disposition progressive deviendra une gradation nuancée, comme celle qui nous conduit, par l'aurore, à la lumière et, par le crépuscule, à la nuit.

De nos jours, les Anglais, dans les enduits colorés dont ils décorent l'intérieur de leurs appartements, lorsqu'ils substituent la peinture ou le stuc à l'effet du papier peint, les Anglais, dis-je, associent des couleurs très finement rompues et ne trouvent jamais la transition trop délicate. Il n'est pas temps encore d'apprécier dans ses détails cet emploi de la gradation, mais il est aisé déjà de pressentir que tous les modes de l'ornement ont leur raison d'être ; que, selon les sentiments ou les sensations que l'on veut procurer au spectateur, on usera des brusqueries du contraste, ou des ménagements de la progression, ou des douceurs de la nuance.

Le décorateur peut sans doute se permettre exceptionnellement un début éclatant et inopiné, à l'exemple de l'orateur qui ose quelquefois un exode ex abrupto ; mais il est plus naturel de marcher que de bondir, et si l'imprévu frappe plus fort, les impressions graduées sont toujours plus désirables et plus grandes. Il y a des personnes qui déploient toutes leurs richesses dans le vestibule de leur maison, et il est assez de mode aujourd'hui d'en faire un musée, de manière qu'en passant des antichambres aux appartements de parade, le visiteur, promptement refroidi, finit par trouver insuffisant et mince le luxe des salons où il est reçu.

Semblable à la nature qui, suivant le mot de Linné, n'avance qu'à pas mesurés, *non facit saltus*, l'âme humaine prend plus de plaisir aux gradations qu'aux secousses. Le poète qui, errant à l'aventure par la campagne, voit passer près de lui une noce de village et subit en souriant l'aigre musique des ménétriers, éprouve un certain charme à entendre cette musique, graduellement apaisée par la distance, et à recouvrer la paix de ses rêveries à mesure que le

bruit diminue dans l'éloignement, et se perd jusqu'à devenir le silence.

LA COMPLICATION.

« La complication, dit Ziegler, est encore une face de l'art qui dérive du sentiment que Dédale a exprimé dans le tracé de son labyrinthe, Salomon, dans son mystérieux cachet, les Grecs, dans leurs méandres entrelacés, les Byzantins, les Maures, les architectes de nos cathédrales, dans leurs plus belles œuvres. Les enlacements, les mosaïques, les croisements de voûtes et de nervures sont du ressort de la complication. »

On ne saurait donner une idée plus juste de la complication qu'en la définissant par des exemples aussi bien choisis, car le mot en lui-même est un peu obscur comme la chose qu'il signifie.

Compliquer un ornement, c'est piquer la curiosité du spectateur et provoquer son esprit à une recherche qui promet de l'intéresser. Alexandre, tout grand qu'il était, lorsqu'il trancha le nœud gordien, ne fit que l'œuvre brutale d'un soldat. Pour peu qu'il eût été artiste, il eût aimé à résoudre autrement que par l'épée les gracieux problèmes de cette complication qui est dans l'art une charmante ironie et qui est si familière aux Orientaux. En voyant leurs cordes si ingénieusement tressées, leurs ornements, où tant de droites et de courbes se mêlent, se croisent, se ramifient, disparaissent et reviennent, pour se perdre encore et encore reparaître, on éprouve un singulier plaisir à débrouiller un grimoire que l'on croyait illisible et à reconnaître qu'un secret arrangement a seulement compliqué ce qui, d'abord et d'un peu loin, semblait une inextricable confusion.

Le style ornemental des Arabes, ce style qui a créé des merveilles dans les mosquées et les maisons du Caire, a été

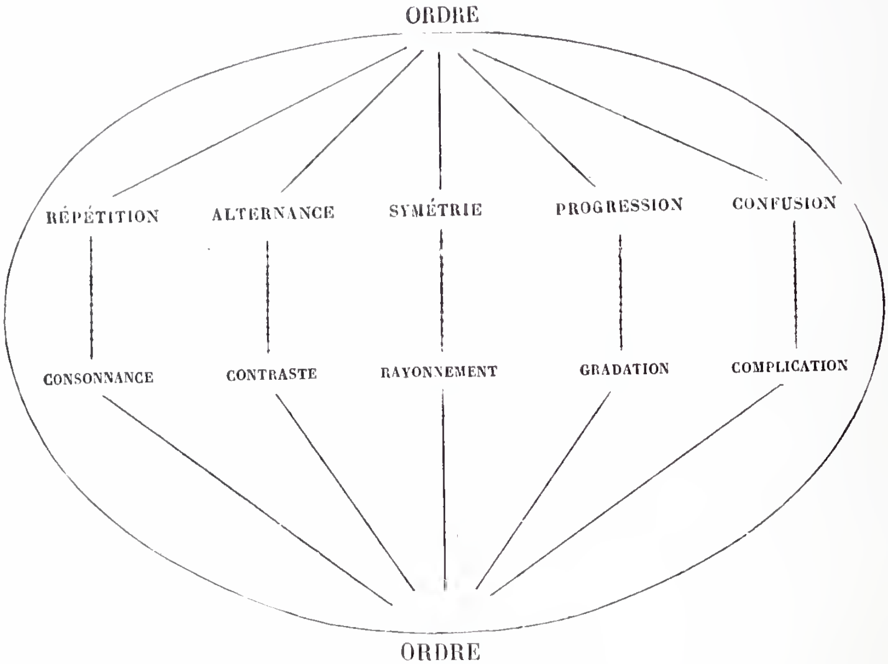
inventé par le génie de la complication ; mais comme cette complication est engendrée d'ordinaire par un enchevêtrement de figures géométriques, elle cache une régularité qui permet de débrouiller l'énigme. Quelquefois, une étoile peu apparente se répète dans l'ornement, accompagnée d'étoiles plus petites, et alors on finit par la distinguer à travers un dédale de courbes interrompues et de lignes brisées. Quelquefois, c'est un polygone dont tous les côtés sont les cordes d'un cercle que le dessinateur a fait disparaître après l'avoir tracé, et alors les rayons, se coupant à la circonférence sur des points marqués par le compas, se dispersent avec ordre et iront se briser encore un peu plus loin pour former des polygones moindres, soudés entre eux par d'invisibles trapèzes, de sorte que, au moyen de détours et de retours prévus, tous ces rayons divergents se résoudront en de nouvelles convergences.

Mais lorsque la surface ornée selon le goût arabe n'offre aucun motif dominant, indiqué par son isolement ou par sa couleur, le spectateur n'a plus devant lui qu'un assemblage régulièrement confus de triangles, de losanges, de roues, de demi-lunes, de trèfles, de pentagones imparfaits, de méandres inachevés, qui se pénètrent, se coupent, se rachètent, se correspondent, se rapprochent pour se fuir, et se touchent un instant pour s'éloigner aussitôt et se dissoudre dans un labyrinthe sans issue et sans fin.

Les Arabes ont ainsi réalisé l'étrange phénomène qui consiste à produire un désordre apparent avec l'ordre le plus rigoureux. Semblables à leurs contes interminables où se compliquent et s'emmêlent des événements imaginaires, et où l'on aime à s'égarer avec le conteur, la trame de leurs ornements procure à l'esprit le plaisir d'être vivement intrigué et le plaisir de dénouer l'intrigue.

La figure qui suit sera, si l'on veut, une image mnémonique

des vérités développées dans cette introduction, et les rendra visibles.



De tout ce qui précède, il résulte, en résumé, qu'il n'est pas de décoration, dans les ouvrages de la nature, comme dans les inventions de l'homme, qui ne doive sa naissance à l'un des principes générateurs que nous avons énoncés, savoir : la répétition, l'alternance, la symétrie, la progression, la confusion équilibrée, ou bien à l'une de ces causes secondes : la consonnance, le contraste, le rayonnement, la gradation, la complication, ou bien, enfin, à une combinaison de ces divers éléments, qui *tous* vont se confondre dans une cause primordiale, génératrice des mouvements de l'univers, l'ORDRE.

GRAMMAIRE

DES

ARTS DÉCORATIFS

FAISANT SUITE A LA

GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

LIVRE II

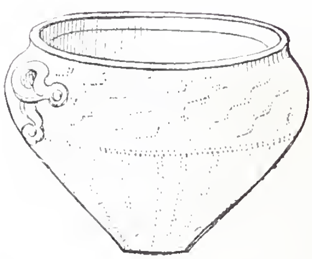
DÉCORATION INTÉRIEURE

DE LA MAISON

Si le soin que nous prenons de notre personne et de nos vêtements est une marque de déférence pour les autres, c'est une obligation envers nous-mêmes d'orner nos demeures de façon à les rendre agréables et à nous inspirer le goût d'y rester. Quelque modeste que soit une habitation, il suffit d'y mettre de l'ordre et d'y entretenir la propreté, pour qu'elle

soit supportable et devienne même, par la force de l'habitude, intéressante. L'homme s'initiant par les vertus privées aux vertus publiques, il est essentiel qu'il ne se dégoûte pas de sa maison, parce que c'est là que l'appellent les devoirs de famille et c'est là qu'il règle ses pensées lorsqu'il vit seul. Comment échapper aux entraînements d'une vie dissipée quand on se déplaît chez soi, et comment ne pas s'y déplaire quand on néglige d'y apporter ce qui fait la grâce de la vie intérieure et le confort du sentiment, l'art?

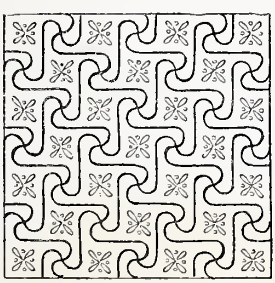
Mais la maison n'est pas seulement habitée : elle est visitée, et certaines pièces en sont même destinées spécialement aux amis et aux étrangers. Celles-là, du moins, doivent témoigner de l'application qu'on a mise à les décorer de son mieux et en raison de sa fortune. L'absence de tout ornement y serait une impolitesse. Il faut donc regarder, tout d'abord, aux convenances de l'entrée et à l'arrangement du vestibule. Aussi bien, la première idée que l'on prend de ceux que l'on va voir, se forme sur le seuil même de leur maison.



DES PAVEMENTS

I

LES EFFETS DE LA PERSPECTIVE SONT ABSOLUMENT INTERDITS DANS LA DÉCORATION DU SOL, ET LA FIGURE HUMAINE Y EST MALSÉANTE.



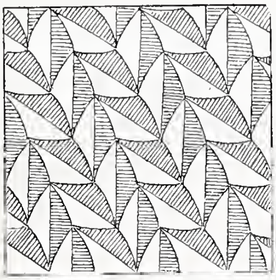
Les anciens attachaient beaucoup d'importance à l'ornement de leur vestibule. Ils en décoraient le sol de mosaïques, et ils se plaisaient à composer ainsi des pavements en pierres naturelles, telles que marbres, porphyres, jaspes, agates. Ces pierres, de couleurs variées, et incrustées dans une couche de ciment qui leur servait de base et de liaison, représentaient, soit des compartiments géométriques, soit des ornements à rinceaux ; quelquefois aux incrustations de substances naturelles se mêlaient des matières artificielles, comme l'émail, qui, débitées en petits cubes, permettaient de multiplier les nuances de la couleur et d'imiter des animaux ou des personnages. C'est ainsi qu'on figurait sur le pavé de

certains vestibules un chien à l'attache avec les mots *Cave canem*, « Prends garde au chien ». Souvent, chez les Pompéiens, le mosaïste avait dessiné sur le seuil l'inscription *Salve* qui faisait dire aux pierres le premier mot de l'hospitalité. En France, la mosaïque est peu employée, et c'est depuis quelques années seulement que se répand l'usage de cette marqueterie de stuc ou de ciment, que les Italiens appellent *scagliola*. C'est un ouvrage dans lequel ils font servir, en tout ou en partie, à former le dessin, la matière même, ciment ou stuc, qui sert de fond dans une mosaïque plus précieuse.

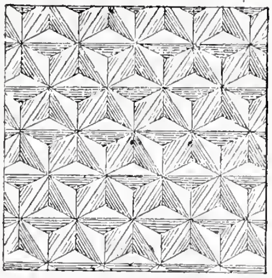
Mais, de quelque nature que soient les prismes dont se compose un pavement, qu'il soit en marbre ou en pâte de verre, ou en poterie vernissée, qu'il soit rudimentaire ou compliqué, modeste ou riche, le mosaïste ou le stucateur sont soumis à une loi d'autant plus utile à formuler ici qu'elle est plus souvent violée chez tous les peuples, à savoir : que les effets de la perspective sont absolument interdits dans la décoration du sol.

Une surface horizontale sur laquelle on doit marcher, cause toujours une sensation désagréable lorsqu'elle n'est pas ou ne paraît pas rigoureusement plane. Réelle ou apparente, toute différence de niveau gêne le visiteur en lui ôtant la sécurité de la marche. Feindre sur le pavé des creux et des saillies angulaires, c'est offenser bien gratuitement le regard. Passe encore de substituer le mensonge à la vérité, quand il s'agit de sauver une impression pénible ; mais produire une illusion qui déplaira, donner une apparence désobligeante à la réalité qui serait agréable, c'est manquer de goût avec circonstance aggravante. Et pourtant, nous voyons chaque jour ces sortes d'hérésies s'étaler sous nos pas.

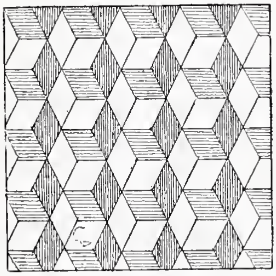
Tantôt ce sont des combinaisons de losanges, de carrés et de parallélogrammes qui nous représentent des formes



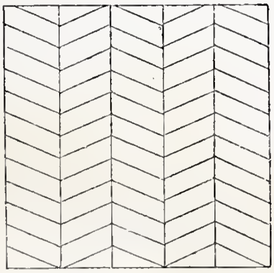
Mosaïque des thermes de Caracalla.



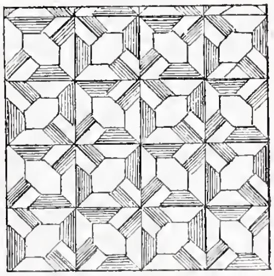
Mosaïque (polygone étoilé).



Pavement simulant des cubes.



Parquet en point de Hongrie.



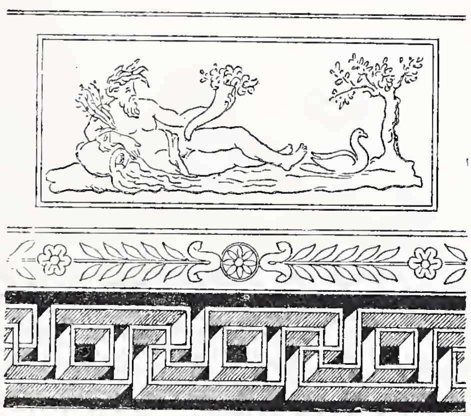
Mosaïque simulant des cavités.

DIVERS EXEMPLES DE PAVEMENTS DÉFECTUEUX

cubiques dont les angles aigus se hérisseraient sur le sol. Tantôt, c'est un système de briques ajustées en point de Hongrie, qui par ses lignes obliques donne l'idée et l'aspect d'une surface à angles saillants et rentrants sur lesquels on n'ose poser le pied, de peur de se couper aux uns, de s'estropier dans les autres. Tantôt c'est une rangée d'hexagones divisés en deux par une différence de couleur et offrant à l'œil une suite de plans inclinés et d'arêtes tranchantes. Parfois, pour nous menacer d'une entorse, le mosaïste a trouvé des moyens plus ingénieux encore et plus compliqués, celui, par exemple, qui consiste à imiter des trous réguliers et profonds qui reparaissent à intervalles égaux et rapprochés, comme pour ne laisser aucune chance de sécurité à l'imagination du passant.

Même remarque au sujet des imbrications imitées dans le pavage : quelque faible que soit la saillie représentée, elle doit inquiéter le regard, et il est surprenant que chez un peuple comme les Romains, qui a excellé dans l'art de la mosaïque, on trouve des parties de pavement décorées par un dessin figurant une imbrication. On peut même citer un exemple d'une imbrication double, c'est-à-dire ayant deux directions, dans une mosaïque des thermes de Caracalla, à Rome. Les anciens, du reste, ont rarement commis cette faute. On en cite pourtant un exemple fameux : « Dans le genre des mosaïques, dit Pline, le plus célèbre artiste grec fut Sosus qui fit à Pergame l'*asarotos œcos* (ἀσάρωτος οἶκος), maison non balayée. On la nomme ainsi parce que le mosaïste y avait représenté en petits carreaux, teints de diverses couleurs, les débris d'un festin qu'on a coutume d'enlever avec le balai et qui là semblaient avoir été laissés (*veluti relicta*). On y admire une colombe qui boit et dont la tête jette son ombre dans l'eau. On en voit d'autres qui s'épluchent au soleil, sur le bord d'un canthare. »

Il existe au Louvre, dans la salle de Melpomène, au-devant de l'hémicycle où est placée la statue colossale de cette Muse, un pavé en mosaïque exécuté sur les dessins de Gérard, et dans lequel sont figurés également, le long de la bordure, des vides qui semblent creuser le sol à une certaine profondeur, mais, du moins, on a eu ici l'attention de représenter ces vides assez petits pour que le pied d'un homme pût avoir sur les bords un point d'appui suffisant. Dans ces conditions, la différence des plans est tolérable parce que l'œil



Mosaïque de la Melpomène au Louvre.

est rassuré par la continuité d'un niveau apparent, en d'autres termes, parce que les trous imités, étant moindres que la largeur du pied humain, ne seraient pas un obstacle à la marche s'ils étaient réels.

Ce que nous disons ici des pavements en pierre ou en marbre s'applique tout aussi bien aux pavés de bois, qui sont les planchers. Lorsque les frises d'un parquet sont disposées obliquement en forme d'épi, de manière à produire un effet de perspective, cet effet devient choquant si l'on vient à regarder le plancher d'un peu haut, lorsque la salle est assez élevée pour qu'on y ait ménagé une tribune ou une galerie,

comme on le fait, par exemple, dans les grandes bibliothèques. Vus de cette hauteur, les parquets cirés, en point de Hongrie, présentent des bandes alternativement mates et luisantes qui font ondoyer la surface, au point de rappeler la sensation du mal de mer. On peut s'en convaincre en regardant le parquet du musée Lacaze, au Louvre, du haut de la galerie qui sert à relier entre elles les pièces du second étage.

Lorsqu'elle forme le dallage d'un lieu très fréquenté, la mosaïque a toujours mauvaise grâce à représenter des figures humaines. Non seulement il y a une flagrante inconvenance à piétiner sur l'image d'un dieu ou d'un héros, à rayer en marchant la tête de Minerve, ou le quadrige d'une victoire, ou les colombes attelées au char de Vénus, mais il arrive infailliblement, à la longue, que le passage des pieds défigure la mosaïque par une usure inégale. Aussi est-on obligé de protéger par une balustrade les mosaïques assez belles pour être regardées comme des objets d'art. C'est ce qu'on a fait au Louvre, dans la salle de Melpomène. Mais alors pourquoi coucher sur le sol un tableau qui ne sera vu jamais qu'en raccourci, et qui pourrait décorer beaucoup mieux une surface verticale ?

Les Italiens de la Renaissance ont imaginé d'appliquer au pavé des monuments une sorte de gravure sur pierre, le *graffito*, semblable à ce que l'on appelle, en orfèvrerie, un nielle. Après avoir dessiné un carton du dessin que l'on voulait exécuter par terre, on calquait le dessin dans tous ses contours sur les marbres gris et blancs, bien ajustés et bien aplanis. Puis, l'artiste venait, avec un pinceau chargé de noir, modeler ses figures en marquant par des hachures les ombres et les demi-teintes, comme il aurait procédé pour dessiner à la plume sur du papier. Cela fait, un sculpteur entaillait dans le marbre avec un ciseau les hachures indiquées, et les creux étaient

ensuite remplis avec une mixture de résine noire bouillie, ou de bitume et de terre noire. Quand cette matière avait pris dans les creux et s'y était refroidie, on polissait le tout avec du sable fin et de l'eau, et l'on obtenait ainsi ce genre de peinture qu'ont exécuté Matteo di Giovanni Bartoli, Bartolommeo del Guasta, Pietro del Minella et autres dans les célèbres pavements de la cathédrale de Sienne, ces pavements que l'on montre avec orgueil à tous les étrangers de passage dans cette ville. On y voit des figures de Vertus, la Tempérance, la Justice, la Force, largement burinées sur les dalles et d'un beau caractère, et le graveur de ces dalles n'ayant mis dans son dessin que les hachures essentielles, leur a donné par cela même de la grandeur et du style. D'autres parties de ce pavement représentent des sujets bibliques, tels que la Délivrance de Béthulie, le Massacre des innocents; mais les figures de ces compositions compliquées et mouvementées n'offrent que des contours et des traits intérieurs sans aucune indication d'ombre. Ce sont des images plates, je veux dire sans reliefs, qui se détachent seulement sur un fond de marbre noir.

Il faut le dire, les figures dessinées sur le pavé d'un monument y sont d'autant plus déplacées qu'elles sont plus belles. Aussi, nous souvient-il qu'en parcourant la cathédrale de Sienne, nous n'osions marcher sur ces dalles qui à chaque instant arrêtaient notre admiration et nos pas. Des ornements sans signification, des combinaisons ingénieuses de lignes et de couleurs, des animaux chimériques, des fleurs imaginaires eussent mieux valu. Du reste, ces sortes d'ornements à personnages, employés déjà au douzième siècle, dans les mosaïques du monastère de Cluny, avaient été condamnées par saint Bernard, comme une haute inconvenance. « Les images des saints, disait-il, ne sont pas pour être foulées aux pieds. »

La pensée, surtout quand elle est religieuse ou philosophique, ne doit se produire dans un pavement que sous la forme de l'écriture. Encore est-il plus digne qu'elle soit gravée sur les plafonds ou sur les murs que par terre, afin que les personnes qui habitent une maison, les étrangers qui visitent un monument, les fidèles qui vont prier dans un temple, n'aient pas la crainte d'emporter la pensée à la semelle de leurs souliers.

Il y a un mot qui résume la théorie du pavement, c'est le mot « discrétion ». Soit qu'on arrange sur le sol des ornements abstraits, soit qu'on y peigne des fleurs, des fruits, des animaux, il y faut une sobriété extrême, *grandissima discrezione*, dit Vasari. Ce peintre, qui n'est pas suspect d'austérité, car il florissait et il écrivait dans une époque de liberté, de caprice et de décadence, insiste à dire que le mosaïste doit éviter avant tout la confusion qui résulterait de l'abondance des figures et d'un trop grand nombre de détails. *Chi offusca ne' disegni il musaico con la copia ed abbondanza delle troppe figure, e con le molte minuterie di pezzi, le confonde.* Il ajoute que le dessin des cartons pour la mosaïque doit être ouvert, large, facile et clair; qu'il doit y avoir de l'union et de la tranquillité dans les ombres, *unita scurità verso l'ombre*, et qu'il faut les disposer en les regardant d'un peu loin, de manière que le spectateur qui doit les voir à distance, les prenne pour de la peinture et n'en aperçoive point la marqueterie.

C'est pour avoir eu, malgré tout, le sentiment de la discrétion dont parle Vasari, que l'artiste siennois Beccafumi a mieux aimé peindre ses figures en clair-obscur que de les peindre en couleurs. En employant pour le clair un marbre blanc, pour les demi-teintes, un marbre bis, et pour les ombres un marbre brun, et en augmentant au besoin la différence de ces trois tons par des incisions plus ou moins profondes,

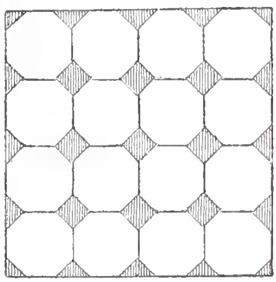
Beccafumi a modelé ses figures en grisaille. Mais, de toute façon, les peintures monochromes et sommaires des prédécesseurs de Beccafumi au dôme de Sienne, ces immenses nielles, comme les appelle Cicognara, sont plus tolérables dans un pavement que des tableaux chargés de couleurs obscures ou simplement modelés en clair et conséquemment plus détaillés, plus littéralement vrais. S'il était permis de peindre des figures humaines sur une aire où chacun peut marcher, au moins conviendrait-il que la mosaïque rappelât de loin la peinture au lieu de l'imiter de près. Plus les figures ressembleraient dans leurs carnations à la nature vivante, plus déplaisante serait leur image sur un sol toujours foulé. « Celui-là, dit Ciampini (*Vetera monimenta*), commettrait une faute non moins grave... qui, dans ces sortes d'ouvrages (les pavements en mosaïque), représenterait des figures ou d'autres objets en les modelant, et en les accompagnant de longs traits imitant les ombres, comme cela se fait dans les peintures, où cela est, du reste, très convenable (1). »

Ainsi se trouve justifiée notre proposition : que, dans la décoration du sol, la perspective et la figure humaine sont très mal venues : la perspective, parce qu'elle produit des illusions choquantes ; la figure humaine, parce qu'elle est trop noble pour que les pieds de l'homme y laissent l'empreinte de leur poussière. L'une offense la vue, l'autre blesse le sentiment dans sa délicatesse, et l'esprit dans sa dignité.

(1) *Neque tamen judicio meo gravius peccaret qui in operibus hisce multa ac implicita repraesentaret, quam figuris vel paucis, aliisque rebus umbras apponeret, longosque atræ caliginis tractus veluti pedissequos adderet, ut in picturis non sine laude conspicitur.*

II

TROIS CHOSES SONT ENCORE ESSENTIELLES DANS LE PAVEMENT : L'INÉGALITÉ RÉELLE OU APPARENTE DES MATÉRIAUX EMPLOYÉS, LA PRÉPONDÉRANCE D'UNE COULEUR ET LA DIVERGENCE DES JOINTS.



Une règle à suivre dans les pavements, c'est de n'y pas employer des dalles de même grandeur et de même forme, à moins qu'on ne dissimule cette égalité par les combinaisons du dessin, rien n'étant plus fastidieux que la similitude de dimension et de figure dans les morceaux qui composent un dessin quelconque de marqueterie. Des dalles qui rappelleraient, par exemple, les cases d'un échiquier ne diraient absolument rien aux yeux, parce qu'un spectacle dans lequel il n'y a ni principal ni accessoire, dans lequel les parties se disputent l'attention avec une égale force, est dépourvu de piquant et d'intérêt. La neutralité est ce qu'il y a de plus contraire à l'admiration.

Que si, dans un dessin mieux conçu, des formes petites en font valoir de plus grandes, si des parties dominantes claires sont soutenues par des parties brunes, si quelques lignes droites sont opposées à un ensemble de lignes courbes, ou quelques lignes courbes à un ensemble de lignes droites, le regard pourra s'attacher à un dessin que l'artiste aura composé avec une partialité évidente, je veux dire avec une préférence marquée pour certaines formes et pour certains tons. Prenons comme exemple le pavage, si connu et si souvent répété, qui

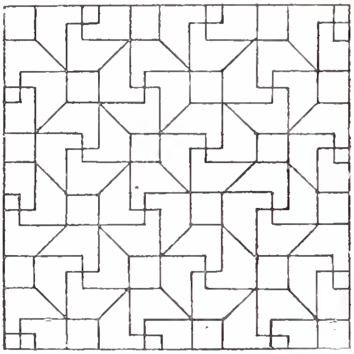
consiste en dalles octogones séparées par de petits losanges. Ce dessin fait toujours plaisir à voir, bien qu'on l'ait vu cent fois, par la raison qu'une partie principale claire est accompagnée d'une partie accessoire sombre, et qu'il s'y trouve une double opposition entre la grandeur des dalles blanches en pierre de liais, et la petitesse des carreaux noirs en marbre de Belgique ou en ardoise foncée. La convenance de ce dessin, tout simple qu'il est, tient à ce qu'on y a observé un principe commun à tous les arts décoratifs, savoir, que de deux choses contrastantes, l'une doit toujours être en quantité moindre que l'autre, de façon que, la première étant sacrifiée à la seconde ou la seconde à la première, le contraste profite à l'unité en lui donnant un surcroît de saveur et de relief.

Quelques architectes ont imaginé, pour varier le dessin dont nous parlons, de substituer des tablettes rondes aux losanges qui séparent les octogones, mais il en résulte un dessin mou, parce que les angles formés par une droite et un quart de rond n'offrent pas à l'attention assez de prise et sont pour l'œil comme s'ils n'étaient point. Par cette raison, une alternance de ronds et de losanges vaudrait mieux peut-être, si tant est que ce fût la peine d'innover, en compliquant la main-d'œuvre.

On peut sans doute avec des dalles de même forme et de même dimension, avec des carrés de deux couleurs par exemple, faire un pavement semblable à celui qui existe à Rome dans les anciens thermes de Caracalla, mais à la condition que les carreaux ne seront pas juxtaposés parallèlement comme dans un vaste damier, et qu'en réunissant plusieurs carreaux de même couleur pour en former diverses quadratures ou divers rectangles, on dissimulera l'égalité des dimensions et la similitude des figures. Encore est-il que les dessins composés avec de pareils éléments seront toujours froids et monotones, tandis que la seule différence du carré au triangle

donnerait lieu à des combinaisons variées et agréables, quand même elle ne serait engendrée que par la couleur, c'est-à-dire, par la division de quelques-uns des carrés en deux triangles, blanc et rouge, ou noir et fauve.

Du reste, les fabricants de matériaux pour dallages et carrelages, — terre cuite, ciments comprimés, ardoises, faïences, — ont si bien senti cette vérité élémentaire que, lorsqu'ils s'en tiennent par économie à un type uniforme, le carré, par exemple, ils ne manquent pas de varier les éléments du pavage en combinant un motif d'ornement sur



Autre exemple de l'inégalité des dimensions dans les figures de l'octogone et du carré.

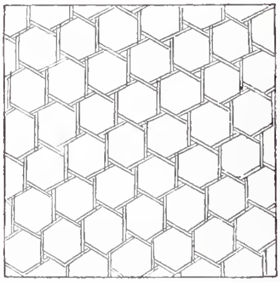
quatre carreaux, alors que chaque carreau, pris à part, conserve un dessin isolé et complet; de cette manière disparaissent à la fois l'égalité des dimensions et l'uniformité des compartiments.

Ce qui est vrai des dimensions dans la forme ne l'est pas moins des qualités dans la couleur. Si une couleur ne l'emporte pas sur les autres, le dallage sera insipide et confus. Si le rouge et le jaune dominent, le spectacle sera chaud et gai; si c'est le bleu, il sera froid; si c'est le noir, il sera triste; et si les deux tons se compensent, je veux dire s'ils sont étalés à quantités égales, le pavement ne sera ni triste ni gai, ni froid ni chaud : il sera sans caractère.

Et de cette considération en découle une autre, c'est que la multiplicité des couleurs est un obstacle à la franchise de l'effet. Pour accuser la prédominance d'une couleur choisie, il ne faut lui en subordonner qu'un petit nombre sous peine de jeter de la confusion dans un ensemble que l'on veut justement débrouiller. Si l'on combine sept ou huit couleurs, comment celle que l'on préfère triomphera-t-elle des six ou sept autres? Sera-ce par l'étendue qu'elle occupera dans le dallage? Mais, pour peu que l'espace à couvrir ne soit pas considérable, la couleur qu'on a voulue dominante ne sera que rarement répétée, et par cela même elle fera tache sans dominer. Sera-ce par l'intensité du ton, par ce que les peintres appellent la valeur, c'est-à-dire par une grande somme de clair? Mais il peut arriver que, dans les couleurs dont le mosaïste dispose, il s'en trouve plusieurs d'une égale valeur de ton, le vert et l'orangé, par exemple, le soufre et le safran. Comment alors rendre dominante la couleur qui doit dominer sans éliminer toutes celles qui le lui disputeraient en valeur, ou, si l'on veut, qui seraient aussi voyantes? Il est donc convenable d'employer peu de couleurs dans la mosaïque. Trois suffisent : l'une pour affirmer le clair, l'autre pour établir les parties sombres, la troisième pour ménager les demi-teintes. Que si l'on ajoute à ces trois couleurs le noir et le blanc, ces deux tons employés à petites doses, disposés en filets minces, viendront rafraîchir ou épicer le tableau en introduisant toute la variété désirable dans un pavement sans figures.

La seule manière d'user d'un grand nombre de couleurs sur un pavé serait de les réunir en très petits cubes et d'en faire une sorte de jaspé, sans aucun dessin et dans un apparent désordre, mais avec la précaution de mêler partout les tons chauds avec les tons froids. La mulfiplicité équivaut alors à l'unité.

Enfin, il est une règle à suivre dans la disposition des dalles d'un pavement, c'est de couper les joints le plus possible. La solidité réelle et en tout cas la solidité apparente veulent que les dalles soient posées sur le sol, comme les briques d'un mur, *plein sur joint*, autant qu'on le peut, afin que l'œil soit rassuré en même temps que l'esprit. Il est sensible, en effet, que, si un grand poids venait à tomber sur un point où beaucoup de joints se réunissent, le dallage pourrait fléchir, et, lors même qu'il ne devrait pas en être ainsi, la seule apparence d'un effondrement possible serait désobligeante pour le regard. Lorsqu'on place une étoile au milieu d'une mosaïque, ou bien lorsqu'on répartit des motifs radiés dans un pavement, il serait contraire à la construction et au bon goût de faire converger en un point les rayons de l'étoile. Aussi, pour échapper à cette convergence, le mosaïste a-t-il soin de ménager au centre de l'étoile un disque ou un polygone dont les côtés correspondent aux parties rayonnantes. Ainsi font les parqueteurs dans les riches marqueteries, et de la sorte les uns et les autres se conforment au principe que tout, dans l'architecture, doit, non seulement être solide, mais le paraître.



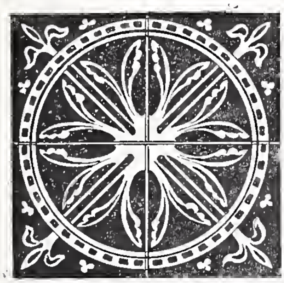


Imp Lemercier & Cie Paris

PAVEMENT ARABE

III

LA DÉCORATION DU SOL DOIT VARIER, DANS LE DESSIN, SELON LE PLAN DE LA PIÈCE A DÉCORER, ET, DANS LES MATÉRIAUX, SELON LE CLIMAT DU PAYS.


Pavement dans la cathédrale de Laon.

La première chose à considérer, lorsqu'on dessine un pavement, c'est la configuration de l'espace à couvrir. Si la forme est ronde ou demi-circulaire, la disposition rayonnante se présente d'elle-même à l'esprit. Cette disposition a du charme et de la grâce. Le rayonnement est l'aspect sous lequel se présentent à nos yeux les infiniment grands et les infiniment petits de la nature, les mondes que nous appelons les étoiles et les jolies petites fleurs radiées qui sont comme les constellations de la prairie. Aussi les motifs étoilés peuvent-ils être inscrits même dans un pavement carré ou rectangulaire, et ils y font d'autant mieux qu'ils rachètent la rigidité des angles, tout en laissant l'artiste libre de cantonner son pavement de figures répétées ou alternantes.

Le cercle, ayant une infinité d'axes, n'est pas susceptible d'orientation, mais, lorsqu'il est inscrit dans le pavé d'une pièce rectangulaire ou carrée, l'œil choisit naturellement pour axe le diamètre parallèle aux faces latérales, et il est d'ailleurs facile de l'y aider par une légère différence entre les rayons diagonaux et ceux de l'axe qu'on veut indiquer : on en voit un exemple dans le carrelage d'une chapelle, à la cathédrale de Laon, carrelage dont M. Viollet-le-Duc a relevé le dessin.

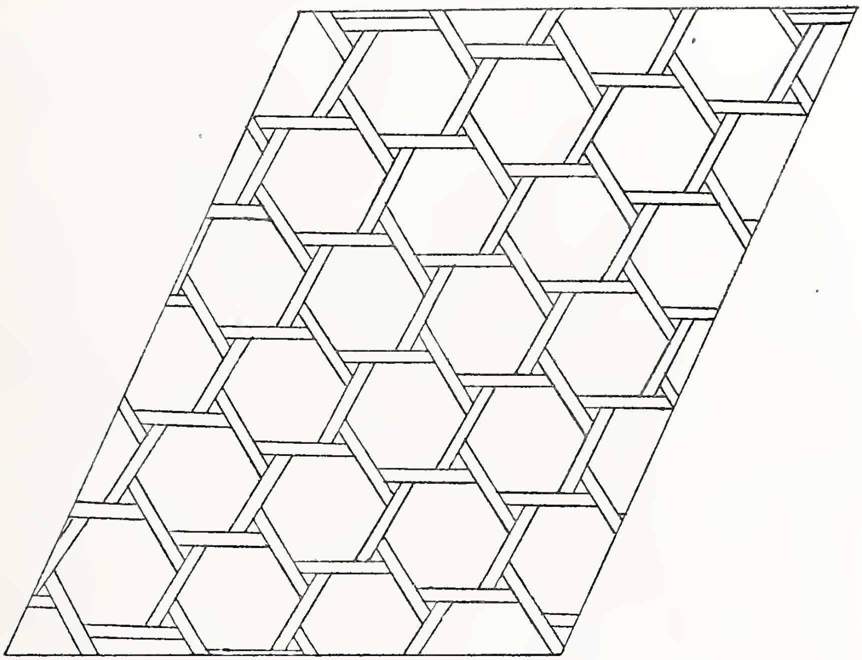
Si la pièce est barlongue, si c'est un passage d'entrée deux ou trois fois plus long que large, avec ou sans excédent de longueur, on peut encore y tracer des motifs radiés, parce que les rapports de la longueur à la largeur sont ainsi nettement accusés par le diamètre des cercles tangents (ou légèrement séparés), et qu'il y a un plaisir secret à mesurer une surface d'un seul regard. Il est assez naturel, cependant, de choisir pour une pièce oblongue un dessin qui accuse la prédominance de la dimension en longueur. Les ornements



employés dans les frises conviennent aussi à un rectangle étiré, soit que l'on compose ces ornements de rangées simples ou multiples, resserrées entre deux longues bandes, soit qu'on y dispose des motifs contrariés, soit qu'on y représente (si l'on est dans un palais) une file d'animaux héraldiques, se suivant au pas ou se poursuivant à la course, soit enfin qu'on y exécute en petits cubes de stuc ou de ciment ces charmants méandres égyptiens qui, suivant les diagonales d'un échiquier imaginaire, se croisent, se marient et se séparent avec une mystérieuse symétrie.

Supposons maintenant que la pièce à décorer soit légère-

ment biaise, ou, pour parler comme les géomètres, rhombique. Cela peut arriver quand il y a défaut de parallélisme entre les ailes d'un édifice, — comme celui qui existe entre les deux corps de bâtiment qui joignent le Louvre aux Tuileries, — on pourra mettre de la régularité dans le pavement de ce rhomboïde, en usant du procédé que les Chinois ont



Exemple de pavement en biais, pouvant servir à daller une entrée qui ne serait pas d'équerre avec la rue, comme par exemple celle du palais de l'Élysée sur la rue Saint-Honoré, à Paris.

employé par pure fantaisie dans quelques-uns de leurs ornements, et qui consiste à juxtaposer l'une sous l'autre, avec un léger reculement, des figures géométriques, triangles, carrés ou hexagones, de façon à faire biaiser la rangée sans changer l'assiette de chaque figure, et sans en altérer la configuration. On rétablit ainsi ingénieusement aux yeux de l'esprit les quatre angles droits, devenus, par nécessité, aigus et ouverts.

Quand l'aire à couvrir est celle d'un vestibule, il importe d'y accuser les axes au moyen de lignes ou de bandes voyantes, dût-on orner tout le reste par une confusion de petits cubes, formant jaspure. C'est une attention envers le visiteur, que de lui donner les moyens de s'orienter, lors même qu'il n'en aurait pas besoin. Au bas d'un escalier d'honneur, dans un palais ou dans un château, la tranquillité du pavement est d'un bon effet. Un dessin remarquable et brillant y serait déplacé, parce qu'il diminuerait l'importance de l'escalier et de ses rampes. D'ailleurs, il arrive souvent que les premières marches de l'escalier empiètent sur le vestibule, soit que l'escalier s'ouvre au beau milieu, comme celui du Palais-Royal à Paris, soit qu'on l'ait jeté sur le côté, comme celui du château de Dampierre. Il devient alors très malaisé de conserver au pavement sa régularité et son ensemble, car il faudra bien que la marche avançante soit encadrée par une bordure qui en suivra les contours, anguleux ou arrondis, et ne sera pas facilement raccordée avec la mosaïque du sol. En ce cas, un carrelage à petits compartiments est préférable, ou bien une séparation bien nette entre le dallage et l'escalier.

Pour ce qui est des bordures, qui courent le long des plinthes, comme elles sont ordinairement peu éclairées, le goût dit assez qu'il les faut, pour cette raison, tenir simples et peu variées. Il est bon, d'ailleurs, qu'elles ne soient pas brillantes, afin de laisser valoir les motifs du dessin, comme un cadre d'ébène fait valoir le tableau clair qu'il entoure. De même qu'en peinture, c'est une règle générale de ne pas mettre de grandes lumières loin du centre, près des bords, de même, dans la coloration d'une mosaïque, l'intérêt doit être concentré dans les milieux et diminuer sur les parties marginales.

Une observation, qui devrait être inutile, est celle qui se

rapporte aux convenances créées par le climat. Nous voulons parler ici de ces carreaux de faïences, dont nos architectes se servent quelquefois dans leurs pavements, sans avoir égard à la température de nos régions. Depuis qu'en restaurant les édifices de la Renaissance, le château de Blois, par exemple, et le château d'Écouen, on y a retrouvé des carrelages en faïence peinte, l'attention s'est portée sur cette variante de la mosaïque, et on l'a préconisée par respect pour l'archéologie. Les Valois avaient importé d'Italie la mode des revêtements de faïence, employés au décor extérieur des murailles, et dont on voyait de beaux exemples dans le château de Madrid, au bois de Boulogne; mais cette mode n'avait plus sa raison d'être, dès qu'on l'appliquait, sous un ciel comme le nôtre, au pavement du sol, comme on l'avait d'ailleurs pratiqué déjà au moyen âge. En dehors d'une salle de bain où un carrelage de faïence peut convenir, l'avantage de l'imperméabilité et de la propreté ne compense pas, dans un pavement émaillé, l'inconvénient qu'il a d'être glissant et froid, aussi froid pour l'imagination que pour les pieds. Le sentiment est ici d'accord avec la sensation.

Il y a quelques années, nous fûmes appelé, avec la Commission des beaux-arts de la ville de Paris, à l'hôtel Carnavalet, pour donner un avis sur l'appropriation de ce bâtiment à certains services administratifs. En visitant les parties désertes de l'hôtel, la Commission y trouva des dallages tout récents, en terre émaillée (1). Mais, comme on était alors en hiver, on dut jeter çà et là quelques sparteries, pour rendre moins pénible et aussi moins dangereuse notre promenade sur des surfaces glacées et glissantes. Ce qu'il y avait de plus étrange dans un tel carrelage, c'est qu'il décorait des appar-

(1) Il me souvient que deux architectes éminents faisaient partie de cette commission, MM. Duc et Baltard, et que les observations que me suggéra notre visite, touchant les dallages émaillés de l'hôtel, eurent leur entière approbation.

tements obstrués par de très grandes cheminées dont la présence et la dimension semblaient protester contre un pavement si peu en rapport avec le climat de notre pays.

Autant l'émail peut être bien venu chez nous, quand il sert au revêtement des surfaces verticales, soit sur les façades des édifices, soit même sur les murailles intérieures de certaines pièces où l'on ne fait que passer, autant il serait peu séant, dans nos froides régions, de renouveler le luxe des Romains, en étalant sur les parois et sur le pavé de nos appartements d'habitation ces mosaïques de verre qui, au temps de Pline et de Sénèque, constituaient la décoration obligée des maisons de Rome où l'on se piquait d'élégance. En pareille matière, la convenance ne se sépare point de la beauté, et souvent elle est la beauté même.



Mosaïque de Pompeï.

LA SERRURERIE

I

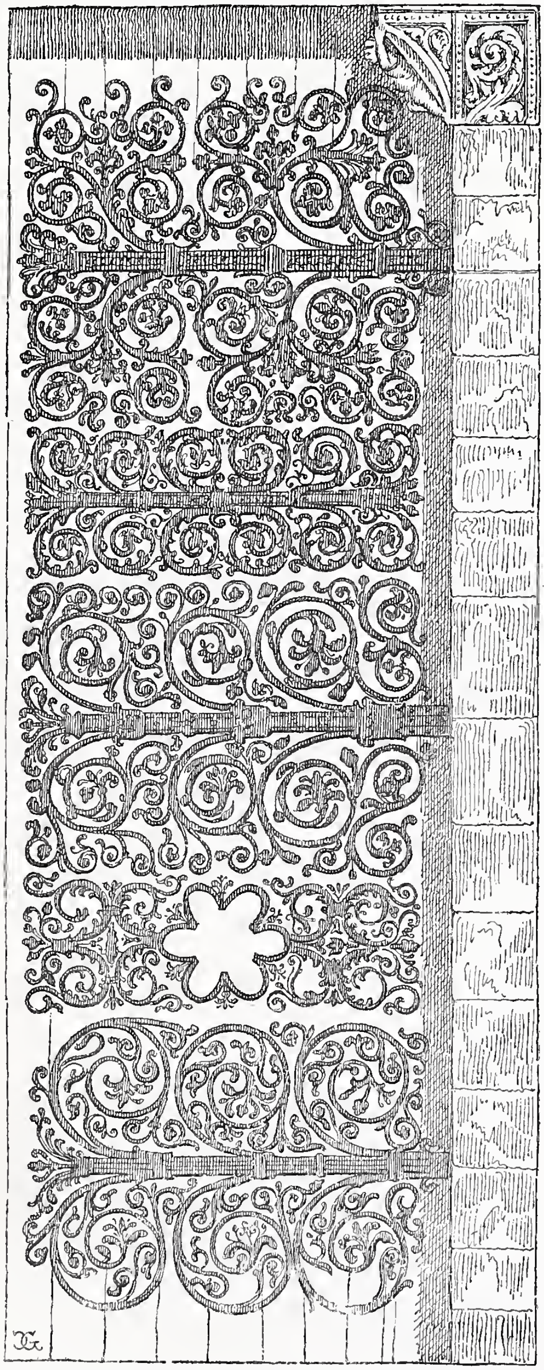
C'EST SURTOUT A LA SERRURERIE QU'IL APPARTIENT DE DÉCORER UNE PORTE
PARCE QUE LES ORNEMENTS EMPRUNTÉS DE LA FERRURE AJOUTENT
LA SOLIDITÉ APPARENTE A LA SOLIDITÉ RÉELLE.

DANS sa rudesse naïve, le langage populaire, en comparant une mine farouche à une porte de prison, indique vivement les impressions que peut produire, sur le visiteur ou sur le passant, la porte d'une maison, suivant le degré de résistance qu'elle offre par la solidité de son bois et par l'énergie de ses ferrures. Il est sensible, en effet, que l'entrée d'un logis peut avoir un caractère rébarbatif ou avenant, sévère ou aimable, selon la saillie de ses bossages, le caractère de ses pentures, la brutalité ou la délicatesse des serrures, si elles sont apparentes, la recherche des formes décoratives ou le défaut d'ornements, la douceur ou l'âpreté des ouvertures, si la porte est en partie ajourée ou grillée, enfin la prise plus ou moins facile du heurtoir, s'il y en a un... C'est donc de la menuiserie et de la ferronnerie que dépend le caractère d'une porte, sans parler de

la couleur dont elle est peinte, et qui, étant presque toujours d'un seul ton, achève d'en caractériser l'aspect.

Il est arrivé, dans la serrurerie comme dans un grand nombre de métiers, que la pensée de produire beaucoup et de produire économiquement a fait préférer au travail direct et manuel de l'homme les procédés de la fonte, et qu'ainsi les accents que la personnalité humaine imprimait aux ouvrages de fer rougis dans la forge et façonnés par le marteau et la lime se sont effacés peu à peu pour faire place à une exécution molle, uniforme, stéréotypée, sans variété, et partant sans caractère. La fonte a substitué à des formes qu'on aurait inventées à propos, au fur et à mesure des besoins et suivant les cas, des formes qui se trouvent toutes clichées d'avance. En un mot, l'art du forgeron, cet art que les Grecs ont honoré au point d'en élever l'inventeur au rang des dieux, a failli disparaître remplacé par l'art du fondeur. « Lorsque le serrurier n'avait ni la lime, ni la machine à raboter, ni les cylindres, ni même la vis, dit M. Viollet-le-Duc (1), et qu'il lui fallait assembler des pièces offrant une très faible prise, son esprit était naturellement porté à s'ingénier, à chercher des procédés compatibles avec la matière et la façon de l'employer... Ayant moins de ressources matérielles, nos artisans du moyen âge étaient forcés de demander à leur intelligence ce que ne pouvait leur fournir une industrie dans l'enfance. Au total, l'art n'y perdait pas. L'œuvre de pacotille, vulgaire quant à la forme, vulgaire quant à la conception, n'existait pas et ne pouvait pas exister. Elle était simple ou riche, pauvre ou luxueuse, mais elle était toujours le produit d'un effort de l'intelligence développée en raison de l'objet propre, et cet effort se reproduisait chaque jour, et chaque jour avec un perfectionnement ou une plus complète expérience.

(1) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, au mot *Serrurerie*.



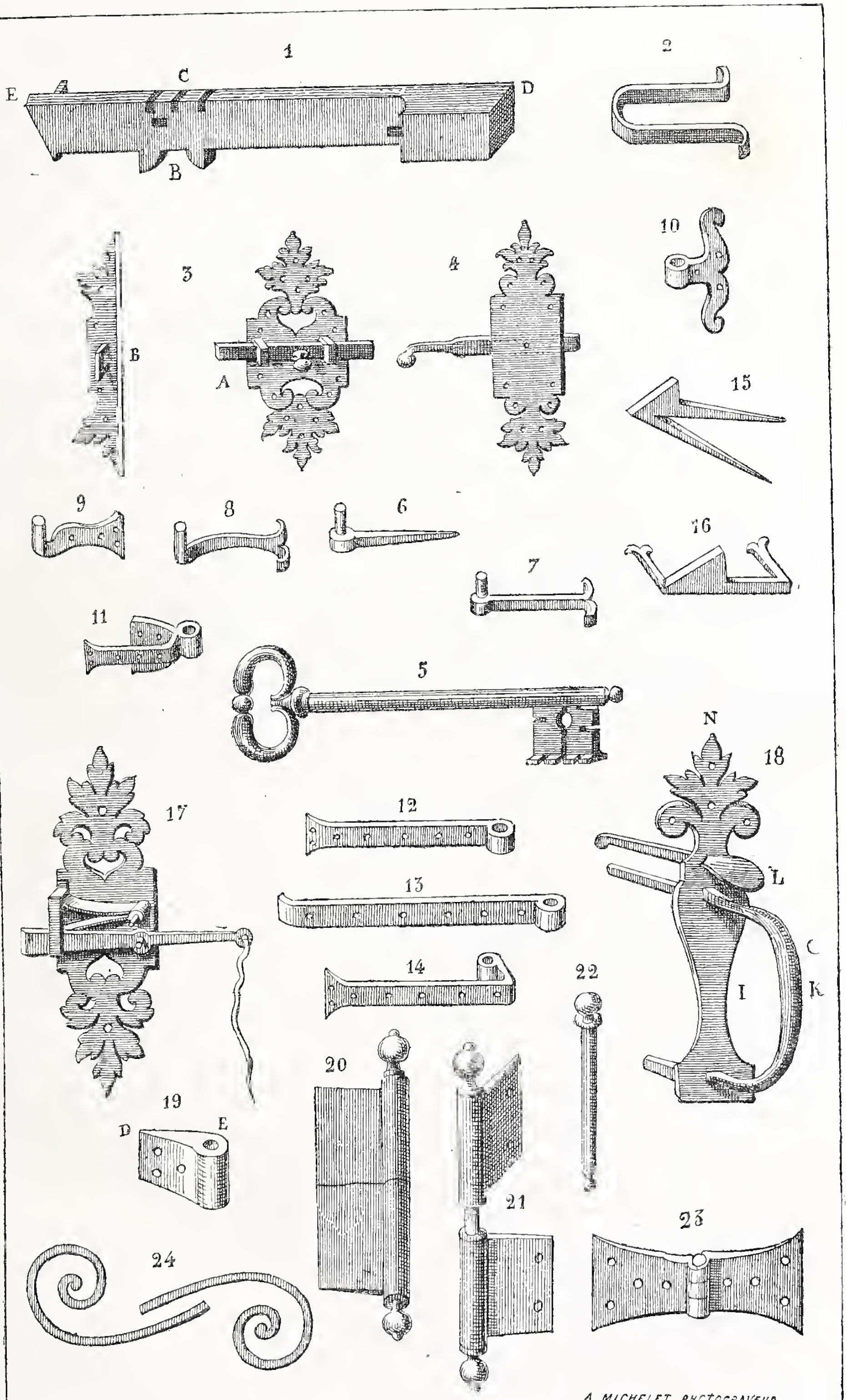
Ferrures de la porte Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris.

Exemple d'un excès blamable de formes curvilignes.

EXPLICATION DE LA PLANCHE CI-CONTRE

1. Le pène (1); D, la tête; E, la queue; B, les barbes; C, les encoches.
2. Gâche ou crampon pour soutenir, le long des murs, les tuyaux de descente.
3. A, targette; B, gâche.
4. Targette avec verrou à queue.
5. Clef.
6, 7, 8, 9. Gonds; 6, gond à repos; 7, 8, gonds à plâtre; 9, gond à vis.
10. Paumelle en S.
11. Penture flamande.
12, 13, 14; pentures simples.
15. Mentonnet qui tient au chambranle.
16. Mentonnet qu'on scelle dans l'embrasure.
17. Loqueteau à ressort.
18. Loquet à poucier; L, battant; K, poignée; L, poucier; N, platine.
19. Fiche à gond; D, l'aileron; E, la boîte.
20, 21. Fiches à vases.
22. Lacet ou rivure à bouton.
23. Couplet.
24. Rouleau (barre de fer contournée en volute).

(1) On dit aujourd'hui pène, mais, comme le fait observer avec raison M. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture*, au mot *Serrurerie* (tome VIII, page 322), le mot *pesle* qu'emploie Jousse semble devoir être maintenu; *pesle*, en effet, vient de *pessulus* (pièce de bois pour barrer une porte) et, conformément à la méthode de contraction qui est dans le génie de la langue française, devait s'écrire *pesle* et non *pelle*, comme l'écrit Jousse (*La fidelle ouverture de l'art de serrurier*); mais *pessulus* n'a pu faire pène.



A. MICHELET, PHOTOGRAVEUR

CH. GOUTZWILLER

Il ne s'agissait pas de livrer à une machine un morceau de matière qu'elle rend brutalement sous une certaine forme; il fallait que l'esprit et la main de l'artisan se missent à l'œuvre, et, ne fût-ce que pour obéir à ce sentiment naturel à l'homme qui le pousse à chercher sans cesse le mieux, cet artisan, même en se copiant, introduisait sans cesse dans son œuvre, soit une idée plus complète, soit un calcul plus judicieux, soit une exécution plus logique, plus simple et plus près de la perfection. Nous ne demandons pas qu'on brise les machines, mais nous voudrions qu'elles ne prissent pas la place de l'intelligence. »

Autant, en effet, les machines ont agrandi le pouvoir de l'homme en lui permettant de retoucher sa planète et d'ennoblir sa vie par l'empire qu'il a pris sur les éléments, autant elles ont altéré la grâce des petits ouvrages en atteignant, dans l'art décoratif, ce qui en est la qualité essentielle, le caractère.

Donner au serrurier la facilité d'avoir des pièces fabriquées par milliers et qui toutes ont reçu la même forme dans un même moule, c'est le dispenser d'avoir une raison et un sentiment personnels. La mécanique alors représente un homme qui a pensé une fois pour toutes et qui a raisonné pour tout le monde, jusqu'à ce qu'une machine future prenne la place de la machine présente. Aujourd'hui, cependant, on revient, pour les travaux d'art, au fer forgé, et la fonte ne sera bientôt plus employée que comme support dans les constructions, et comme la matière de ces formidables engins que met en œuvre le génie civil dans ses grands travaux de charpentes en fer, de ponts et de viaducs.

L'inévitable monotonie des fontes moulées, cette uniformité dans l'à-peu-près, cette absence de fermeté et de finesse dans les arêtes émoussées du fer fondu, avaient conduit les architectes à cacher la serrurerie avec autant de soin qu'on

en mettait jadis à la montrer. Serrures, pentures, charnières, paumelles, équerres, tout cela fut noyé dans la menuiserie et disparut sous une triple couche de peinture. La conséquence était logique. A quoi bon, en effet, laisser voir ce qui est sans beauté? et à quoi bon faire beau ce qui ne doit pas être vu? Aussi avait-on désappris à forger, même dans une partie de l'Angleterre, même en France où florissaient jadis des artisans de génie. Heureusement que l'art du forgeron a commencé à revivre et que déjà, depuis notre avant-dernière Exposition universelle, il a produit des chefs-d'œuvre.

En partant de cette considération que la porte est un obstacle opposé aux ennemis de la propriété, un mur mobile, il faut reconnaître que la première qualité d'une porte est la solidité réelle et que la solidité apparente en est la seconde qualité. D'où il suit que, pour ajouter des ornements à l'entrée d'une maison, il suffit d'y accuser la force de résistance en donnant à ce qui la fortifie une certaine grâce, de telle sorte que la porte paraisse à la fois robuste à ceux qui voudraient la forcer, et agréable à ceux pour qui elle doit s'ouvrir.

Il y a deux manières d'orner une porte : la sculpture et la ferrure. On peut y ménager dans le bois des creux et des reliefs pour y faire jouer la lumière et l'ombre sur des compartiments symétriques ou distribués avec une apparente confusion, et, dans ce cas, c'est le menuisier et le sculpteur en bois qui en sont les décorateurs. Ou bien on peut se servir, pour embellir la porte, des ferrures qui doivent la suspendre et lui permettre de pivoter sur ses gonds, et c'est alors le serrurier qui est chargé de la partie décorative.

De ces deux manières, la seconde est certainement la meilleure, et en voici la raison. Pour sculpter une porte, pour y pratiquer, par des moulures ou par des figures, des parties rentrantes et des parties saillantes, il faut creuser le bois, l'en-

tailler et conséquemment l'affaiblir, l'*affamer*, comme disent les gens de l'art, c'est-à-dire pour diminuer la consistance réelle des madriers qui la composent. Au contraire, si les motifs d'ornement sont empruntés de la ferrure, on met en évidence un surcroît de force, et cela même satisfait le regard, surtout lorsque les accents de la solidité sont répartis avec goût, de façon à donner de la saveur aux surfaces et du ressort.

Les armatures en fer qui peuvent revêtir les portes sont de plusieurs espèces, dont trois principales : les pentures, les serrures, les poignées. Les pentures sont des bandes de fer clouées sur les battants de la porte et terminées par un anneau dans lequel entre le gond. Cet anneau s'appelle *nœud*, parce que sa fonction est en effet de nouer la porte à l'édifice, de l'y incorporer et de la rendre, quoique meuble de sa nature, immeuble par destination. Les pentures sont donc de première nécessité, au point qu'elles passent avant la serrure, parce que sans elles la porte ne pourrait ni être fixée à demeure ni rouler sur ses gonds pour s'ouvrir et se fermer.

Qu'elles soient devenues un ornement, cela est tout simple, car c'est la loi commune à tous les arts décoratifs qu'ils doivent, comme l'architecture, tirer leur beauté de la nécessité même, c'est-à-dire faire tourner l'utile au profit de l'élégance, non pas en le dissimulant, mais au contraire en lui donnant une forme qui le mette en relief. Ainsi la penture sera déjà presque belle si seulement elle est bonne, si l'on voit clairement qu'elle est assez forte pour tenir les battants suspendus, pour empêcher qu'ils ne traînent sur le sol, et si elle se ramifie de manière à consolider l'assemblage des madriers en les protégeant partout. C'est avec justesse qu'un architecte a écrit : « De même que le lierre étend ses bras sur les murs et s'y attache en plongeant dans la pierre et le mortier ses vrilles et les mille petites radicules qui arment ses pousses, rendant ainsi toutes les pierres solidaires les unes des autres, de même

les traverses de fer qui arment la face principale des portes d'églises, aux douzième et treizième siècles, développent de chaque côté de leur tige de nombreuses ramifications qui s'étendent sur la surface des vantaux et s'y fixent par mille attaches. Ces rameaux portent des feuilles, des fruits. Souvent même des oiseaux y perchent et des animaux y grimpent, comme si l'artiste avait voulu tracer sur « ces portes du ciel » donnant accès dans la maison de Dieu, un tableau de la nature paradisiaque (1). »

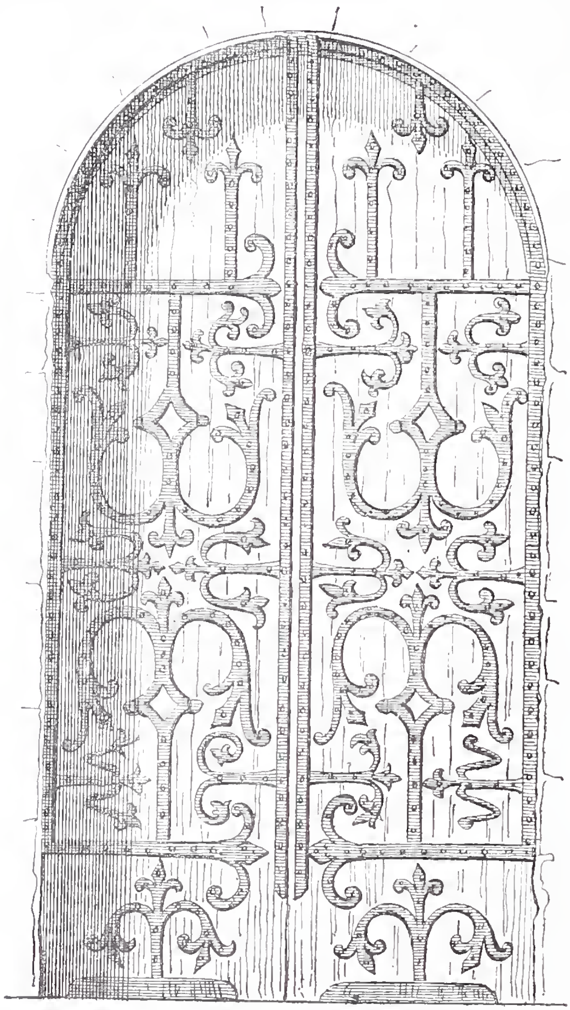
Mais cet épanouissement de la penture en rameaux peut être plus ou moins heureux dans la combinaison de ses lignes et de ses reliefs. En général, les ferrements du moyen âge pèchent par l'abus des formes curvilignes, c'est le seul défaut qui dépare les pentures de la porte Sainte-Anne, qui est une des portes latérales de Notre-Dame de Paris, peintures fameuses d'un merveilleux travail, qui sont de la fin du douzième siècle et qui passaient, au moyen âge, pour avoir été fabriquées par le diable dans les forges de l'enfer (2).

Ces formes curvilignes, lorsqu'elles dominent, comme il arrive si souvent dans les chefs-d'œuvre des artisans de ce temps-là, impriment un caractère de mollesse et de souplesse à ce qui doit avoir justement le caractère de la rigidité et de la force. Les ferronniers de l'Auvergne paraissent l'avoir senti, car ils ont mêlé aux formes rondes des formes anguleuses et tempéré la douceur des unes par la fermeté des autres.

En général, les lignes droites dans le sens vertical sont plus voyantes (à égale intensité) que dans le sens horizontal. Cela est vrai dans l'art de la serrurerie comme dans l'art du graveur. D'ailleurs, les embranchements perpendiculaires à la penture semblent la fortifier en s'opposant à ce qu'elle oblique au-des-

(1) César Daly, *Revue d'architecture*.
(2) Voir le dessin de ces pentures à la page 25.

sus ou au-dessous de l'horizontale, et, en rappelant la dimension dominante des vantaux, qui est toujours la hauteur, ils indiquent au regard que la porte est bien entrée dans sa



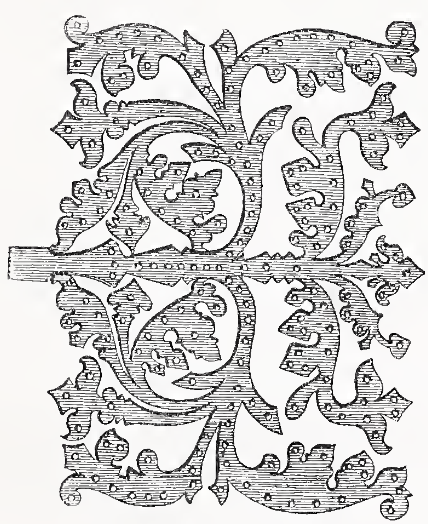
Église d'Orcival (Puy-de-Dôme).

feuillure, bien suspendue à ses gonds, et qu'elle n'aura pas cette légère inclinaison qui la ferait, comme disent les gens de l'art, *saigner du nez*. Ce sont là, sans doute, de pures apparences ; mais l'art ne vit que de fictions.

Si la porte n'a qu'un seul vantail, si par exception elle est

assez basse pour avoir presque autant de largeur que de hauteur, — on en voit des exemples dans les édifices qui ont servi de prisons d'État, et notamment, si j'ai bonne mémoire, à la Tour de Londres — les bandes de fer verticales rachèteront en partie ce défaut, que la répétition des bandes en travers ferait ressortir. Mais, dans l'espace compris entre les pentures, les anciens forgerons intercalaient des bandes de fer servant de tige à des ornements variés, et qui n'avaient d'autre destination que de fortifier la porte en la décorant.

Ces bandes intermédiaires, qui n'aboutissent pas à un gond, s'appellent les *fausses pentures*. Ordinairement, elles sont d'un moindre calibre que les vraies ; les branches en sont plus légères et le travail plus délicat, de façon que l'on distingue au premier coup d'œil les ferrures qui suspendent la porte, de celles qui servent à la fortifier et à l'orner.



Penture, dessin de H. Gérente.

II

LA FORME DES FERRURES DOIT ACCUSER LEUR DESTINATION, LEUR MISE EN ŒUVRE ET LA NATURE DU MÉTAL EMPLOYÉ.

Revenons à l'expression des formes. Au fer s'attachent une idée de rigidité, de dureté et le sentiment d'une résistance invincible à l'effraction. C'est démentir cette idée et contredire ce sentiment que d'affecter les courbes, de multiplier les volutes, de contraindre le fer à imiter ces filets, roulés en spirale comme les vrilles de la vigne, qui, n'appartenant qu'aux végétaux faibles, en marquent précisément la faiblesse. Il est vrai que l'ambition des anciens forgerons était de montrer que le fer devenait sur leur enclume une pâte maniable, facile à souder, aussi ductile que le plomb et même souple comme de la cire.

Et, de fait, les serruriers d'autrefois ne recevaient point le fer tel que le reçoivent ceux d'aujourd'hui. Le fer leur arrivait en lopins de fonte à peine corroyés au martinet, et non pas, comme maintenant, laminé, entre deux rouleaux que l'on a entaillés carrément ou en gorge ronde, et déjà converti en barres cubiques, méplates, cylindriques ou rainées. Ce que font les machines se faisait à main d'homme, et le fer, avant d'être définitivement façonné, avait été si souvent battu à force de bras, qu'il en était devenu à la fois plus souple et plus serré, moins susceptible de se brûler au feu et plus docile à la soudure. De nos jours, la puissance et le perfectionnement continuel des moyens mécaniques, en économisant les forces de l'homme pour les ouvrages de grosse serrurerie, lui permettent d'apporter d'autant plus de soin, d'art et de goût dans la serrurerie fine. « Dans tous les ouvrages d'ancienne serrurerie, » dit Lassus (1), « c'est toujours le besoin qui domine la forme et lui imprime un très grand caractère de liberté et

(1) *Annales archéologiques*, t. Ier.

de vérité. Comme ces enroulements d'animaux et de feuillage, tantôt simples, tantôt d'une incroyable richesse, s'étalent avec grâce sur les parois des portes et avec quelle puissance ils saisissent dans leurs griffes de fer les madriers qu'il fallait réunir et consolider ! »

Cependant, il faut bien le dire, le désir de montrer leur adresse conduisit les serruriers du moyen âge à un style d'ornements qu'on pourrait appeler le style flamboyant de la ferronnerie. Durant la période romane, le nœud des pentures était soudé à un grand demi-cercle, quelquefois rétréci en fer à cheval, et qui rappelait le plein cintre dominant dans l'architecture d'alors. Une alternance de courbes et de droites, d'angles rectilignes et d'angles curvilignes remplissait les vides et reliait la penture d'en haut à celle d'en bas. Le fer était assoupli, mais non tourmenté. Plus tard, comme si l'on avait voulu faire ostentation de la souplesse imposée au métal, on vit les armatures se ramifier richement, pompeusement, imiter le luxe d'une végétation imaginaire, s'épanouir en feuillages, en gerbes, pousser en sens divers leurs enroulements terminés en grappes, en bouquets, en pommes de pin. Quelque brillante que soit dans son expansion et sa richesse cette décoration métallique, elle a quelque chose qui jure avec la matière première employée. On ne s'habitue pas à imaginer des fleurs fabriquées à coups de marteau, à sentir sous la main des roses en fer battu. Si le métal, attendri par le feu, se prête à l'expression rudimentaire de certaines formes végétales, ce n'est pas une raison pour imiter ces formes parce que le spectateur ne les verra que lorsque le fer refroidi aura repris son aspect rigide, tenace et dur.

La plupart des ornements de ce genre se font ou à l'étampe ou en tôle découpée. L'étampe est une matrice d'acier dans laquelle sont modelées en creux les formes que l'on veut exécuter en relief, et en relief les formes que l'on veut

exécuter en creux. L'étampe porte donc une contre-épreuve des moulures qui seront imprimées sur le fer, par exemple, des quarts de rond, des cordons, des doucines. Quand le métal est rougi au feu, on l'applique sur l'étampe et on le force d'en épouser les creux et les reliefs en le frappant à grands coups de marteau. Si l'épreuve est défectueuse ou faiblement imprimée, on la répare ou on la précise avec la lime ou le burin.

Beaucoup d'ornements se font aussi avec du fer en feuille, c'est-à-dire avec de la tôle que l'on découpe et que l'on emboutit. *Emboutir* la tôle, c'est la battre à froid sur une petite enclume (un tas), à coups de petits marteaux à tête ronde, pour y faire des creux et des bombements. Ainsi tour à tour renfoncée et relevée en bosse, la tôle prend la forme de divers ornements. Celle qu'on lui donne le plus souvent est une imitation de la feuille d'eau, pliée en gouttière, ondée sur ses bords, et dont l'extrémité se redresse en lippe. Si le serrurier veut tracer des nervures dans une feuille d'ornement, il la pose sur un tas fendu, et, en frappant la tôle sur la fente du tas, il forme un sillon qui marque la nervure. Naturellement, plus la fente est mince, plus la nervure est fine. Du reste, les convexités et les concavités que l'on veut donner à la tôle, on peut aussi les obtenir en la frappant sur une matière qui obéit facilement aux coups de marteau, le plomb.

La principale difficulté pratique dans les ouvrages de serrurerie, c'est la soudure, et de cette opération dépend en grande partie la beauté du travail. Le fer, qui ne peut pas se fondre à un feu ordinaire, ni se couler comme le cuivre, l'argent ou le plomb, a du moins cette heureuse propriété qu'il peut se souder à lui-même, à une haute température qui paraît se tenir entre 1,200 et 1,400 degrés, dit M. Landrin (*Manuel du serrurier*). Souder, c'est réunir deux morceaux de fer de manière à n'en faire qu'un. La soudure s'effectue à différents

degrés, suivant la qualité du métal. S'il est aigre, c'est-à-dire cassant et peu ductile, il doit être moins chauffé que lorsqu'il est doux. On distingue les divers degrés de chaleur, dans le feu de forge, à la couleur qu'y prend le fer. Il se colore en rouge-cerise avant de monter au rouge blanc et à la *chaude suante*, ainsi nommée parce qu'elle fait en réalité suer le fer et que l'on en voit dégoutter des parcelles fondues.

Les deux pièces de fer que l'on veut souder ensemble doivent être amorcées en bec de flûte et tenues plus grosses avant la soudure, qu'elles ne le seront après. Pour cela on commence par refouler le fer pour fournir à la perte de la matière dont une partie sera dévorée par le feu. Ensuite on place les deux morceaux l'un sur l'autre, et, en les frappant sur l'enclume, on les pétrit en une seule pâte, on en fait un seul morceau. On peut souder ainsi deux pièces du même métal, ou deux métaux différents, par l'interposition, entre les deux pièces qu'on veut réunir, d'un métal plus fusible que le fer, tel que le laiton, l'argent, l'étain. Ce genre de soudure s'appelle *brasure*.

Pour qu'une soudure soit parfaite, il faut qu'elle soit invisible, et elle ne l'est que si l'on a empêché l'oxydation des surfaces en contact en y jetant du sablon ou de l'argile, et si l'on a évité ces menues crevasses que les ouvriers français, dans leur spirituel langage, appellent des *chambres à louer*. C'est souvent pour masquer les imperfections de la soudure que les forgerons imaginent d'y superposer des ceintures de fer, des *embrassures*, d'y rapporter après coup des brindilles, des rondelles, des trèfles, des clous, de telle sorte que les ornements sont alors une conséquence du forgeage et servent à dissimuler un défaut en le transformant en un motif de décoration.

De tous les ornements appliqués sur les pentures, ceux dont on use le plus sont les clous. Les clous comportent

une grande variété de formes et, suivant les degrés de leur saillie, font jouer plus ou moins vivement la lumière et l'ombre. Les serruriers ont cent manières de faire d'un simple clou un objet d'art (1). Tantôt ils lui font une tête en pointe de diamant, en forme de champignon, en demi-boule cannelée, en goutte de suif; tantôt ils y figurent un cône tronqué, un quatre-feuilles, un fruit capsulaire ; tantôt ils les munissent d'une rondelle simple ou double, légèrement emboutie, et dont les creux regardant le bois de la porte forment relief au dehors. Souvent, ils ménagent au centre du clou une facette indiquant le point sur lequel devra frapper le marteau et c'est là une attention délicate, car il répugne de voir un clou présenter une pointe que la percussion devra émousser, et il répugne encore plus que le clou se termine par un masque d'homme ou par un mufle d'animal, parce que l'esprit se représente avec peine les altérations que subira cette forme finement ouvrée, lorsque le clou sera enfoncé dans la penture ou dans la menuiserie et que le nez ou le museau du masque pourront être écrasés à coups de marteau.

C'est sans doute pour faire disparaître les traces du martelage que l'on a recouvert quelquefois la tête du clou d'une capsule de cuivre superposée après coup et ajustée avec une parfaite précision, comme on en voyait un exemple (cité par M. Viollet-le-Duc) sur la porte de l'église abbatiale de Vézelay. Peut-être aussi les masques dont la tradition remonte aux portes antiques de Rome, de Florence, de Vérone, étaient-ils également adaptés sur la tête du clou

(1) Quiconque a voyagé en Espagne et s'est arrêté à Tolède, doit se souvenir des clous magnifiquement fleuronnés et ciselés qui ont servi à la décoration des portes de certains palais. Des voyageurs peu scrupuleux ont été entraînés par leur admiration jusqu'à dérober quelques-uns de ces clous qui sont d'excellents morceaux de serrurerie, bien dignes de l'antique renommée des forgerons espagnols.

après qu'on l'avait fiché dans le bois. C'est ce qui expliquerait pourquoi l'on ne voit point, sur ces masques, de ces méplats qu'y auraient laissés les frappements du marteau.

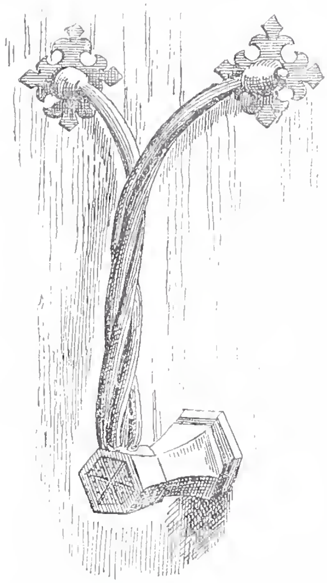
Mais, comme on ne peut concevoir un clou sans y attacher l'idée du marteau, cela suffit pour qu'il soit malséant de donner à une tête de clou la forme d'un visage humain ou celle d'une figurine en pied.

Chose remarquable, ces artistes du moyen âge que l'on a si longtemps regardés comme des barbares, ils ont poussé la délicatesse jusqu'au raffinement. Ils étaient recherchés dans leurs ouvrages jusqu'au précieux. Avant d'appliquer sur les portes les superbes armatures de fer qui devaient les suspendre et les consolider en les décorant, ils garnissaient les vantaux d'un feutre ou d'un cuir qui était marouflé, c'est-à-dire collé sur le bois, et ces revêtements préalables, ordinairement peints en rouge, s'interposaient entre les madriers et la ferrure, comme pour empêcher les éraillures du bois, et pour que les clous de la penture enfoncés sur une matière élastique pussent y pénétrer facilement et doucement sans offrir aucune aspérité de nature à égratigner les doigts. « Au temps de leur primitive splendeur, dit M. Raymond Bordeaux (1), les riches vantaux, *valvæ*, devaient ressembler aux ais de la couverture des manuscrits d'alors. Les pentures ornementées et dorées, clouées sur le cuir ou sur les tissus qui cachaient la menuiserie, jouaient le rôle des fermoirs ciselés qui protégeraient le velours, le chagrin ou la peau de truie, sur le plat des volumes. Depuis quelques années, cette analogie a frappé nos relieurs modernes, qui décorent leurs ouvrages de fermoirs rappelant en petit les pentures des anciennes portes de cathédrales et de vieux châteaux. »

(1) *Serrurerie du moyen âge*, Oxford, chez Parker; et Paris, chez Auguste Aubry. 1858.

III

LES ORNEMENTS DES PIÈCES PLUS LÉGÈRES DE SERRURERIE PEUVENT ÊTRE DÉLICATS ET RAFFINÉS, MAIS NE DOIVENT ÊTRE EMPRUNTÉS NI DE LA SCULPTURE NI DE L'ARCHITECTURE.

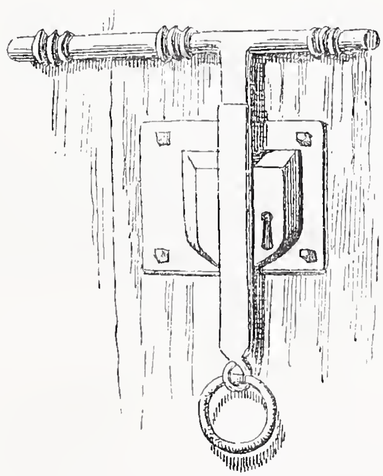


Château de Hever, comté de Kent.

Il en est de l'art du serrurier comme des autres arts décoratifs : la sincérité du travail en est la première condition. L'ornement y doit être un aveu de la nécessité, une saillie heureuse de l'utile. Lorsque la serrurerie doit être apparente, il est impossible qu'on ne s'applique pas à lui donner une forme convenable, et cette convenance est à elle seule un rudiment de beauté. Il va sans dire que ce qui intéresse la décoration dans une fermeture de porte est purement extérieur, et que plus la fermeture est en évidence, plus elle est susceptible d'être ornée. Aussi les verrous, les targettes, les divers genres de loquets, et, pour les fenêtres, les espagnolettes, les crémones, les loqueteaux, sont-ils les objets auxquels on peut mettre le plus d'élégance, car en ce qui touche les serrures, il n'y a que l'entrée, la couverture et la clef qui se prêtent à la délicatesse d'un ornement repoussé, ciselé, buriné, repercé à jour.

Par le verrou, on se ferme dans un appartement, l'on empêche les autres d'y entrer quand on y est ; par la serrure, on les empêche d'entrer quand on n'y est pas. Le verrou appar-

tient donc à l'aménagement intérieur et l'on en peut former un très joli motif d'ornement. Le plus simple des verrous est un barreau de fer forgé en cylindre qui coule dans deux crampons dont les queues traversent la porte et sont rivées de l'autre côté. Si l'on veut orner ce verrou, on le pose sur une platine qu'on fixe à la menuiserie avec des vis ou des clous, et cette platine peut prendre des formes élégantes. Souvent on la découpe en écusson, et l'on y grave le chiffre ou les armes du propriétaire. C'est pour cela qu'on donne aux verrous le



Verrou de serrure à bosse (cathédrale de Rouen).

nom de *targettes*, du mot targe, qui signifiait, dans notre ancien langage, écu ou bouclier.

Nous disons que le verrou appartient à l'aménagement intérieur ; il est cependant des verrous qui tiennent aux serrures et qui sont quelquefois posés à l'extérieur de la porte ; ce sont les verrous qu'on nomme *vertevelles*. Ronds ou prismatiques, ces verrous glissent horizontalement dans deux pitons attachés au vantail ; ils sont garnis d'une longue queue qui entre au moyen d'un auberon dans une fente de la serrure, lorsque le verrou est poussé. Ils ressemblent à une fermeture encore

en usage pour les malles et pour les coffres, et dans laquelle le pène fait sa course en dedans. Ordinairement, les vertevelles sont adaptées à une serrure *à bosse*, c'est-à-dire à une serrure dont la boîte, avec bords en biseau, fait saillie sur le battant. On concevra sans peine que les pitons, embrasses, crampons, et le moraillon, et le verrou et la bosse de la serrure et l'entrée, sont de nature à recevoir de fines ciselures et toute sorte d'ornements, à la fois robustes et délicats.

Ne fût-elle que polie à la lime douce, la platine d'une targette aurait déjà bonne grâce; mais il y a cent moyens de l'enjoliver, soit par des ornements en relief, ajourés, refendus, tels que mascarons, fleurons, feuillages, rinceaux, chimères et figurines héraldiques, soit en y faisant fondre une belle couleur d'étain, soit en l'émaillant aux couleurs désirées, comme l'explique Mathurin Jousse (1). Ce brave forgeron n'a point cru dépasser les limites de son art en enseignant aux compagnons serruriers, pour lesquels il écrit, les moyens d'obtenir les couleurs d'émail. « Si vous voulez avoir beau bleu, dit-il, prenez émail fin ; pour le rouge, du vermillon en laque ; pour l'orangé, mine de plomb ; pour vert, vert-de-gris, et ainsi des autres couleurs mises en pouldre, lesquelles vous ferez fondre, et metterez avec votre rouzine, sandaras et mastic. »

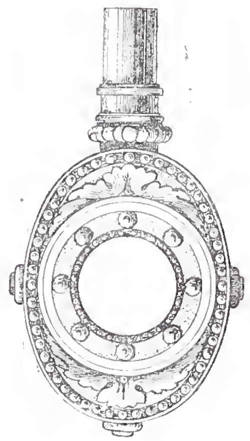
Mais, sans avoir recours à l'émail ni à des industries étrangères, le serrurier peut faire des verrous jolis à voir, et à l'aide de ses limes, de ses burins, de ses torsades imprimées à l'étampe, de ses relevés au marteau, de ses clous forgés, donner du cachet à ce qui affirme tout simplement l'utilité d'un ustensile vulgaire. Les forgerons du moyen âge et ceux de la Renaissance en ont varié les ornements à l'infini, et quelquefois ils y ont mis des boutons précieusement travaillés, des poignées figurant une bête ou une tête d'homme,

(1) Dans sa *Fidelle ouverture de l'art de serrurier*, la Flèche, 1627.

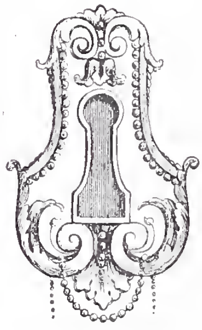
un bras ou une jambe, ou toute autre forme empruntée du corps humain. On ne saurait cependant trop blâmer ce manque de goût, par la double raison qu'il ne faut pas tenter dans un art ce qui peut être mieux fait dans un autre, et que c'est avilir la forme humaine que de la tourmenter pour en faire un outil nécessaire et l'assujettir à un continuel usage. C'est justement pour répondre à ce besoin d'ornement, naturel aux hommes, que furent inventés les animaux chimériques, les êtres fabuleux, les monstres. Il n'est pas choquant de voir l'anneau d'une clef se remplir d'arabesques, se contourner en sphinx, en griffons, en impossibles sirènes ; mais il répugne de voir l'image d'un corps vivant glisser entre les deux crampons d'un verrou. Si les ustensiles les plus communs peuvent et doivent être embellis, c'est à la condition de ne pas l'être avec des figures appartenant à l'ordre le plus élevé de la création. Par la seule grâce de ses ciselures, de ses rinceaux et de ses minces évidements, un anneau de clef devient un objet d'art ; mais le mieux est que les ornements n'en soient pas compliqués de figures nues, de femmes, de génies, comme ils le sont dans les modèles de clefs dessinés à l'époque de la Renaissance, notamment par Androuet Ducerceau, et ensuite par Antoine Jacquard et Mathurin Jousse. On ne s'attend pas à voir tant de raffinements dans un objet aussi usuel et il est peu séant, ce nous semble, que les divinités de la fable et même les grâces plastiques de la forme humaine soient mises dans la poche ou serrées dans un tiroir.

Un autre travers de la Renaissance fut de mettre partout de l'architecture et d'en forger les membres pour les faire entrer dans les ouvrages de serrurerie. On se plaisait à changer en édifice l'anneau d'une clef. On y représentait une façade de monument, avec ses ordres, ses niches, ses frontons et ses consoles renversées. Plus simples et de meilleur goût sont les clefs du temps de Louis XVI, celles dont Hu-

guier, Lalonde, Moreau, Cuvilliés, ont fourni les dessins. De jolis enroulements avec ou sans symétrie, des boutons, des patenôtres, des grelots, des rangées de perles, des fleurons,



des coquilles, ont suffi pour donner du prix à la clef d'un boudoir, à la clef d'un meuble.



Les mêmes observations s'appliquent aux entrées des serrures, que l'on peut orner avec grâce sans faire intervenir les cariatides prétentieuses, les personnages héroïques, les figures nues, toutes choses qui ne sont pas du ressort de la

serrurerie, même la plus fine, et qui rentrent dans l'orfévrerie. Ce qui convient aux platines des verrous et à cette plaque de tôle qui cache l'intérieur des serrures et que l'on nomme couverture ou *foncet*, ce sont les armes, les chiffres, les capitales fleuries, les entrelacs, les miroirs, les postes feuillées, les fleurons, rubans, festons et guillochis, sans parler des figures héraldiques, telles que les guivres, les coquerelles, les lambrequins, les vols, les fermaux, les bars, les huchets ou cors de chasse, les vannets, cartouches, rais, annilles, douloires, gonfanons, bisses (ou serpents), lunels, tierce-feuilles, quinte-feuilles, ombres de soleil.

Parlons maintenant d'un accessoire qui est particulièrement susceptible d'être décoré, et qui même ne se conçoit guère sans ornement, le heurtoir.

Lorsqu'une porte est bardée de ferrures élégantes, il y faut une poignée, un marteau pour que le visiteur puisse avertir de son arrivée sans pousser des cris. Quelque simple que soit l'objet destiné à cet usage, il est naturel d'en faire un motif de décoration. Au moyen âge, les serruriers savaient transformer un marteau en une chose d'art. D'ordinaire ils l'encadraient dans une forte pièce de tôle, ingénieusement découpée, ornée de ses évidements, de ses pattes et de ses clous. Cette platine était dessinée, soit en disque aux bords fleuronnés, déchiquetés, soit en croix fleurdelisée, soit en dents de scie rayonnantes ou en écussons; en rosettes, en cartouches. Quelquefois la platine du heurtoir imitait les fenétrages gothiques, avec leurs colonnettes, leurs meneaux circulaires ou flamboyants et leurs armatures. Le marteau suspendu à cette plaque de tôle, et pouvant pivoter librement dans une boucle de fer, a reçu les formes les plus variées. Les uns ont tourné la tige en balustre, les autres lui ont donné une figure prismatique et l'ont enjolivé de trous frappés au pointeau, de hachures incisées au burin. Ceux-ci ont forgé

une tête d'animal ou de chimère à la place de la boule qui doit tomber sur la platine, à l'endroit où saillit tout exprès une grosse tête de clou faisant enclume. Ceux-là l'ont orné de moulures vivement profilées et fouillées.

Il est des serruriers qui ont composé leur tige de gros fils de fer joliment tordus et entrelacés. Il en est qui ont su façonner une poignée gracieuse et bien entendue avec des nœuds coulants et lâches, offrant une prise facile, sans aspérité aucune. Mais le plus souvent, le heurtoir était un anneau suspendu à un laceret et que l'on prenait plaisir à historier en y imprimant une torsade, ou en y gravant des figures géométriques, des pointillés, des zigzags, ou bien en le formant d'une tresse de fils de fer.

Originairement, l'anneau flottant à la porte des églises était un signe du droit d'asile. Il suffisait d'avoir touché l'anneau pour être inviolable. Mais il était si naturel de donner la forme d'anneau à une poignée de heurtoir que cette forme fut employée à la porte des maisons, où elle servait en même temps à frapper comme marteau et à *tirer* le vantail à soi pour le fermer. Aussi laissait-on l'anneau osciller à deux doigts du vantail afin d'exprimer qu'il devait faire l'office de *tiroir* et faciliter la fermeture du battant.

Mettre l'utile en évidence, parler aux yeux, cela suffit presque à la grâce dans l'art du serrurier. Il peut sans doute ajouter à ses œuvres une infinité d'agréments, mais sans prétendre, encore une fois, à y modeler la figure humaine, c'est-à-dire, à faire œuvre de sculpteur. Avec l'étampe et le marteau, il obtient des creux et des reliefs ; avec la lime, il amenuise le fer et il y tranche des pans vifs ; avec l'émeri et l'oxyde de fer, il le polit ; avec la pince ronde, il le contourne ; avec le forêt, il le perce ; avec le poinçon, il y fait des trous ; avec le bédâne, il y creuse des cannelures et des mortaises ; avec le burin, il l'incise ; avec le ciseau à froid, il le coupe, l'évide, l'ajoure.

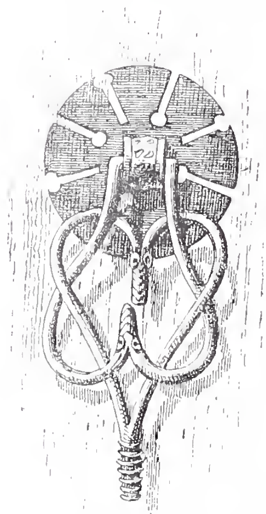
Il n'en faut pas davantage pour élever à la dignité d'un art décoratif le travail de la forge et de l'établi.

L'on voyait autrefois, dans les vieilles villes de France, à Rouen, à Auxerre, à Bourges, au Mans, au Puy-en-Velay, à Rodez, et l'on voit encore aujourd'hui à la porte des grands hôtels ou des riches maisons de Paris, des heurtoirs modelés à ravir. On y voit aussi des anneaux ornés de masques relevés en bosse et parfaitement ciselés ; mais plusieurs de ces ouvrages ne sont pas de la vraie ferronnerie. Par exemple, le superbe marteau que l'on remarque à Paris, à la porte de l'hôtel Pourtalès, bâti et décoré par Duban, ce marteau qui représente une figure d'Hercule, entre deux lions, dignes de Benvenuto Cellini, appartient à l'art du bronze et ne se rattache qu'indirectement à la serrurerie. Toutes les fois que le fer n'affecte pas les formes qui lui sont propres, c'est-à-dire lorsque le serrurier prétend imiter la sculpture ou la menuiserie, il cesse d'être un artiste, en raison même des efforts qu'il fait pour le paraître, la première condition de la beauté dans les arts décoratifs étant de ne pas empiéter les uns sur les autres, et de tirer d'eux-mêmes, d'eux seuls, les moyens de nous plaire et de briller.

Et d'ailleurs combien la matière devient expressive dès qu'elle est façonnée par la main et par l'esprit de l'homme et à son usage, dès qu'il y a mis l'empreinte de sa volonté ! Quand on jette les yeux sur un simple loquet comme celui qu'on emploie dans les collèges pour tenir fermées les portes des salles d'étude, on voit clairement que le battant engagé dans un mentonnet sera soulevé par une simple pression du pouce sur la petite bascule qu'on appelle *poucier*, et qu'ainsi la fermeture de la porte n'est que pour garantir les écoliers de l'air et du bruit extérieur. Il en est de même pour le loquet à vielle et le loquet *à la cordelière*, qui servent à fermer les dortoirs dans les couvents. La seule vue de ce loquet, dont le battant ne peut être dégagé que par une clef plate soulevant

une manivelle, ou par une clef ordinaire, soulevant une pièce coudée en forme de vielle, indique assez que la porte ne doit pas être ouverte à volonté par quiconque voudrait pénétrer dans le dortoir, et que l'entrée n'en est permise qu'aux personnes du monastère ou du couvent qui ont la clef de ce loquet.

Aujourd'hui qu'on a remplacé en beaucoup d'endroits par des sonnettes les heurtoirs dont se servaient nos pères, il n'est plus possible de distinguer les visiteurs à leur façon de heurter, comme on les distinguait autrefois. Celui-ci s'annon-



Eglise de Wonchelney, comté de Somerset (tiré de l'ouvrage de Raymond Bordeaux).

çait par la timidité de son coup de marteau, celui-là par la résolution ou la rudesse. L'un ne frappait qu'une fois, l'autre redoublait ses heurts. Vasari raconte qu'ayant été envoyé, la nuit, par Jules III chez Michel-Ange, pour une affaire pressée, il fut reconnu par son ami, à sa manière de frapper, *al picchiare della porta*, et que Michel-Ange vint lui ouvrir, une lanterne à la main. Comment savoir maintenant quelle personne demande à entrer, lorsqu'on entend retentir un timbre qui rend toujours le même son? Il est vrai que par le moyen d'une sonnette on n'avertit que le concierge et l'on évite de

réveiller à une heure indue les habitants endormis de la maison et même ceux du voisinage. Mais dans les villes où chaque famille occupe une maison, comme à Londres, l'usage du marteau de porte subsiste encore. Les coups du heurtoir, selon leur nombre et leur vivacité, marquent l'arrivée du facteur, du *postman*, ou celle d'un visiteur qui se croit permis de frapper des coups rapides et impérieux quand il est un personnage important ou qu'il veut passer pour tel.

C'est sans doute afin d'échapper à ce genre d'indiscrétion et pour éviter le retentissement des heurtoirs sur le gros clou des portes, que l'on avait préféré, au bruit éclatant du marteau, le bruit plus doux d'une *ratissoire*. C'était une poignée dentelée que l'on frottait avec un anneau tortillé pour faire vibrer le métal. Cette poignée pouvait prendre les formes les plus variées. Androuet du Cerceau en a dessiné plusieurs, une entre autres qui représente un satyre dont le dos amaigri tout exprès se hérisse de vertèbres saillantes, sur lesquelles l'anneau devait striduler en glissant. En France, au dix-septième siècle, les gentilshommes qui avaient leurs entrées chez le roi devaient gratter à la porte avec un peigne. Molière, dans l'*Impromptu de Versailles*, conseille à sa muse de se travestir en marquis et de « gratter du peigne à la porte de la chambre du roi ».

IV

IL IMPORTE QU'UNE GRILLE ET UNE RAMPE PRÉSENTENT DANS LEUR ENSEMBLE UNE DIMENSION DOMINANTE ET DANS LEURS MOTIFS DE LA VARIÉTÉ ET DE LA PONDÉRATION.

Une autre branche de la serrurerie décorative est celle qui touche la confection des grilles, rampes, balustrades et bal-

çons. Les grilles richement ouvragées ne s'emploient guère qu'aux monuments, aux églises et aux palais; c'est pourquoi nous nous réserverons d'en parler dans la troisième partie de cette *Grammaire*, qui concernera l'édilité et la décoration des édifices publics. Cependant, il n'est pas rare que les portes des maisons privées et des hôtels aient une partie en claire-voie, au-dessus d'une porte pleine, et le plus souvent, cette claire-voie est en fer. Quelquefois aussi un ou deux œils-de-bœufs ménagés dans l'imposte laissent passer la vue à travers une clôture en fer contourné et roulé. Ce genre de clôture comporte quelques observations qui ne seront pas lues sans intérêt par un homme de goût.

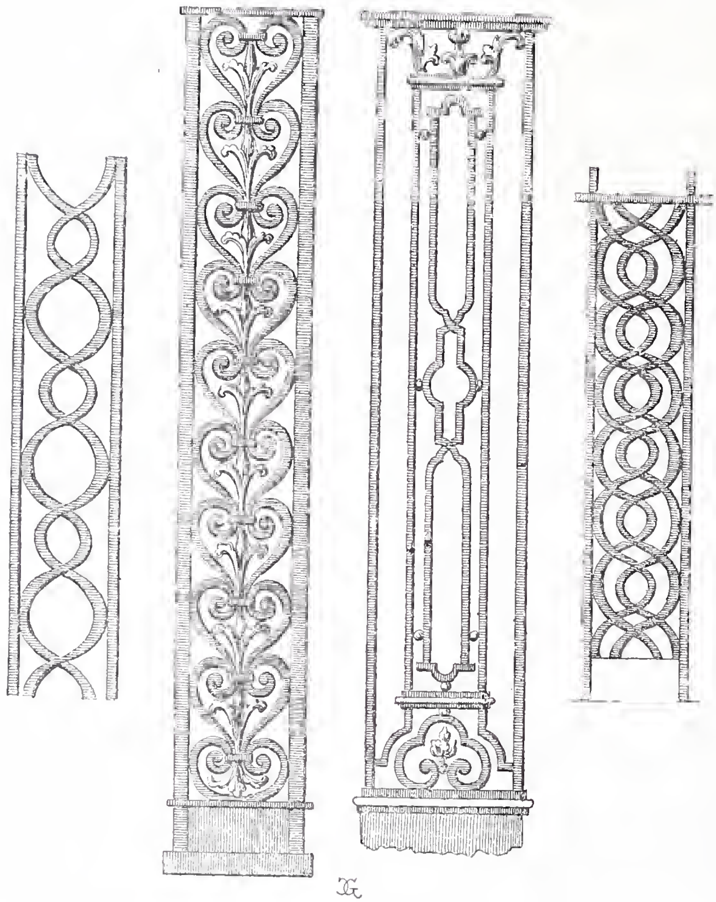
Pour peu qu'une grille ou une partie de grille dans le haut d'une porte ne soit pas composée de simples barres montantes assemblées avec un sommier, pour peu qu'elle soit forgée d'après un dessin du serrurier ou de l'architecte, il importe que ce dessin ait *un sens*, je veux dire une dimension dominante, et de plus que les motifs en soient inégaux. Une grille, par exemple, a toujours mauvaise grâce si elle n'a pas plus d'élévation que de largeur ou plus de largeur que d'élévation. Si le grillage se compose de deux parties distinctes, il convient qu'une de ces parties soit sensiblement plus haute ou plus large que l'autre. Si la seconde n'est que la répétition exacte de la première, la forme n'a pas de sens, le dessin peut être retourné; les deux parties se disputant l'attention, le spectateur demeure indifférent, il reste neutre, pour ainsi dire. Au contraire, l'inégalité de grandeur dans les formes fait sentir qu'il y en a une principale et une accessoire, et la première, celle qui a eu la préférence du dessinateur, aura plus de prise sur le regard. On peut s'en convaincre en regardant au chemin de fer du Nord, dans les salles d'attente, les grillages qui surmontent les lambris de séparation. Ces grillages ne présentent qu'un dessin courant, divisé par des

châssis de même hauteur. Il en résulte qu'ils ont l'air d'avoir été pris au hasard parmi les panneaux tout faits d'une usine métallurgique. Ils paraissent coulés dans un moule uniforme au lieu de se rapporter à l'unité d'une pensée décorative, unité qui suppose une forme dominante et des formes secondaires.

A plus forte raison faut-il éviter la monotonie qu'engendrent la répétition du même motif et l'emploi constant des mêmes lignes, surtout des lignes courbes. Comme l'ont fort bien senti les Égyptiens, la répétition, simple ou alternée, convient à l'ornement d'une frise, parce que la frise elle-même offre une surface étroite et horizontale, dont le sens en longueur est très prononcé. En y répétant tel ou tel dessin, par exemple, des guillochis, des postes, des oves, séparés par des fers de lance, on fait de la frise un ornement tranquille qui encadre et fait valoir le dessin varié des panneaux. Mais dans les panneaux eux-mêmes, la répétition d'un grand nombre d'enroulements, de forme semblable et d'égale grandeur, est fastidieuse et semble n'avoir aucun rapport avec l'art. C'est dans la serrurerie surtout que l'abus des rouleaux est déplaisant, parce que l'idée de douceur qui s'attache aux lignes courbes est en contradiction avec l'idée de dureté et de résistance qui s'attache au fer. Veut-on corriger la mollesse des formes rondes, il suffit d'y mêler quelques lignes droites, rappelant les verticales et les horizontales des montants et des traverses, et il va de soi que, si la grille est rampante, les droites doivent être parallèles aux traverses et aux montants. Ces lignes droites feront ressortir ce qu'il a fallu d'industrie pour assouplir une matière qui de sa nature est inflexible. Les anciens serruriers ne manquaient point de racheter par des parties rigides la douceur des volutes, et c'est ainsi qu'en affirmant dans leurs dessins des lignes parallèles aux sommiers et des montants bien d'aplomb, ils ont associé tant de

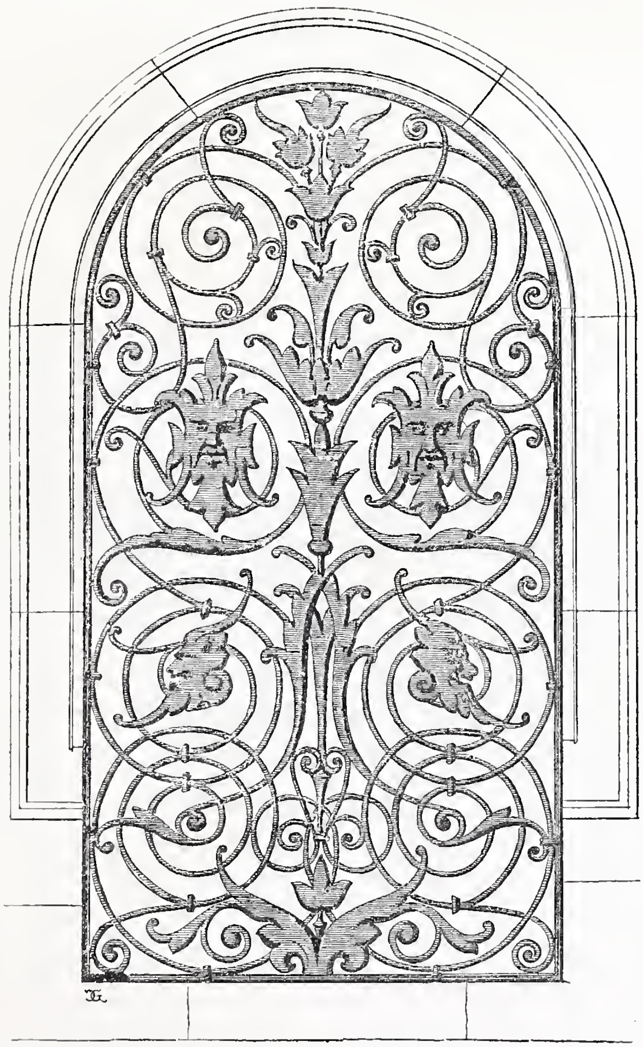
fermeté à tant d'élégance dans leurs claires-voies, leurs impostes, leurs rampes d'escalier et leurs balcons.

Les grilles qu'on met aux portes des jardins et aux fenêtres du rez-de-chaussée et qui n'ont pour but que de résister à



l'effraction et celles qui tiennent lieu de murs dans la clôture d'un parc où l'on veut se ménager une échappée de vue, doivent être les plus simples de toutes pour ne pas obstruer le passage du regard. En pareil cas, les ornements peuvent se réduire à un mélange de barres droites et de rouleaux, c'est-à-dire de barres contournées en volutes.

Les balcons, les rampes d'escalier, les balustrades en fer, ce sont là surtout les ouvrages où la serrurerie décorative



Grille de fenêtre, à Éperies (Hongrie), XVIe siècle.

peut se donner carrière. A ces matières s'appliquent encore quelques observations dictées par le sentiment. La première, c'est que dans le patron de ces ouvrages, la symétrie n'est point nécessaire pour peu qu'on la remplace par

une sorte de pondération. Je veux dire que les vides et les fers, roulés ou droits, carrés ou aplatis, doivent être distribués de manière à se compenser partout. Si la grille est plate et formée de panneaux semblables ou symétriquement disposés, il convient de les séparer au moins par des pilastres différents. C'est ce que firent les serruriers du temps de Louis XIV, même lorsqu'ils travaillèrent pour ce roi majestueux, qui fut jaloux de la régularité en toute chose.

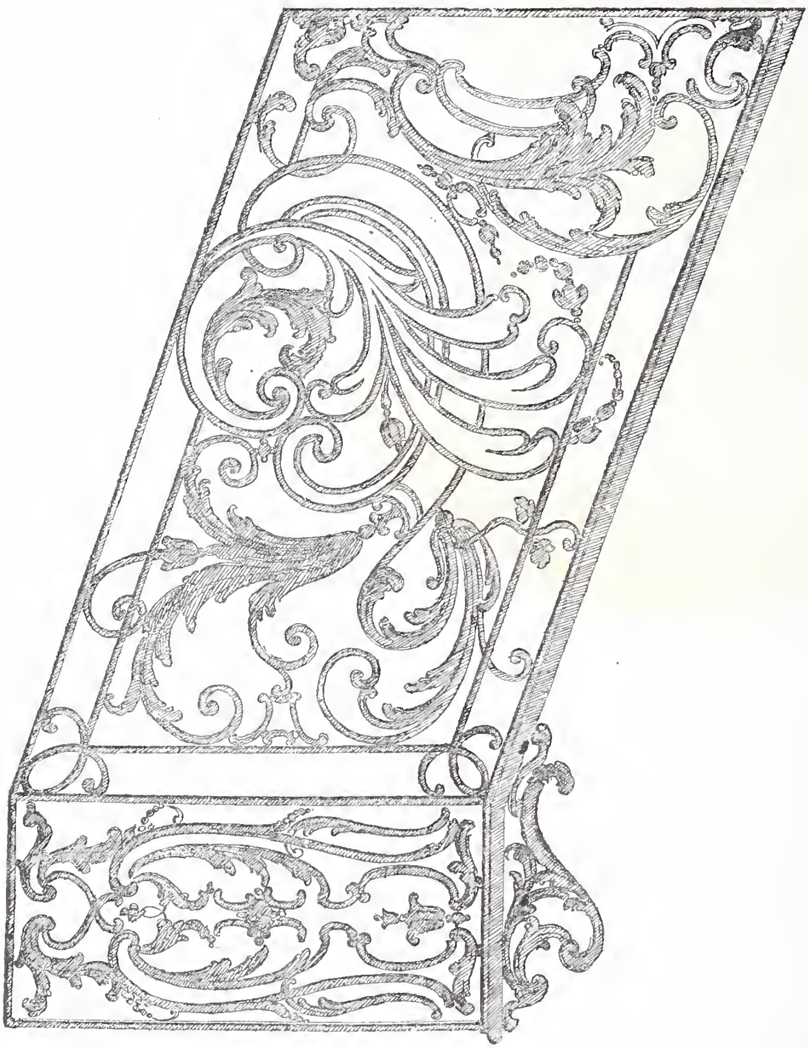
J'en pourrais citer plus d'un exemple, notamment un balcon forgé par Fordrin et Tijon, avec un écusson au chiffre de Louis XIV, surmonté d'une couronne royale. A droite et à gauche de cet écusson se développent d'élégants rinceaux assemblés à rivures ou par des liens ornés de moulures, dits *liens à cordon*. Les deux pilastres qui terminent le balcon sont forgés sur des dessins différents qui n'ont entre eux de commun que la largeur et la hauteur de leur cadre. A l'époque de Louis XVI, nous retrouvons encore des exemples de balcons et de rampes dont les panneaux se suivent sans se ressembler — bien qu'ils soient absolument dans le même style — et que séparent des pilastres divers. Toutefois, malgré la différence des patrons sur lesquels ont été contournés ces pilastres et ces panneaux, le dessinateur a pris soin que la somme des pleins et des vides fût toujours à peu près la même, et aussi qu'il n'y eût jamais entre les montants et les volutes assez de vide pour laisser passer un petit enfant, précaution qu'on oublie quelquefois de prendre et dont l'oubli constitue une malfaçon.

Une autre observation à faire, touchant les grilles, les balcons et les rampes, commandés pour les maisons particulières, c'est qu'il y faut éviter ces feuilles d'ornement en tôle découpée, dont on abusait au siècle dernier, et dont les bords aigus, contournés en tous sens et travaillés en relevage, ont l'inconvénient de déchirer au passage les robes et les habits,

ou tout au moins d'en inspirer la crainte, ce qui revient au même, car il suffit qu'un ouvrage de serrurerie paraisse dangereux pour qu'il soit mal conçu, toutes les fois qu'il n'est pas forgé tout exprès en vue de menacer les malfaiteurs et d'empêcher les escalades. Mais cette pensée ne peut venir que lorsqu'il s'agit des clôtures extérieures, surtout des grilles de parcs et de jardins. L'on y adapte alors ces défenses en fer, hérissé de pointes, que les serruriers appellent chardons ou *artichauts*.

Ce n'est pas tout. Il faut encore, dans le dessin d'une grille ou d'une rampe, tenir compte de l'effet qu'elle produira en exécution. Il est clair, par exemple, qu'une fois en place, la grille sera vue presque entièrement en perspective, l'œil du spectateur ne pouvant regarder *à angle droit* qu'un seul des barreaux de la grille; or, il peut arriver que l'architecte ou le serrurier qui dessine l'ouvrage soit trompé par le dessin géométral, car dans ce genre de dessin, qui est absolument conventionnel, les épaisseurs disparaissent, tandis que dans la réalité elles seront toujours vues. L'auteur du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, duquel nous empruntons cette remarque, l'appuie d'un double dessin qui la rend évidente, palpable. « Au douzième siècle, dit M. Viollet-le-Duc, quand on veut donner beaucoup de force aux grilles, les montants, comme les brindilles, se présentent de champ ; quand, au contraire, on prétend donner un aspect léger à ces grilles, les montants et les brindilles présentent à la vue leur côté large. Cela peut paraître étrange, car le tracé géométral produit précisément l'effet contraire. Mais les architectes du moyen âge ne se préoccupent pas de l'effet géométral, purement de convention, toute grille se voyant obliquement dans la plus grande partie de sa surface. Si les fers sont posés de champ, leurs côtés larges se développent, ce qui donne un aspect robuste à l'ouvrage. Si les fers, au contraire, sont posés de plat,

leurs faces larges diminuent par l'effet de la perspective et les surfaces étroites n'empiètent point sur les vides. »



Rampe d'escalier, style Louis XIV.

Les deux dessins qui accompagnent l'observation du savant architecte font toucher au doigt la différence singulière et imprévue qui existe entre une grille dont le côté large est vu de face, et une grille du même dessin dont les fers sont pré-

sentés par leur côté mince, la seconde paraissant en perspective, c'est-à-dire en réalité, cette fois, beaucoup plus forte que la première.

Pour en revenir à ce qui concerne l'art décoratif dans la serrurerie, il est heureux que l'étude de nos monuments historiques ait amené en premier lieu les architectes, ensuite les artistes de toutes les industries soumises à l'empire du goût, à remettre en honneur les travaux en fer forgé qu'on avait remplacés, il y a quelques trente ans, sous prétexte de bon marché, par des produits en fonte. Aujourd'hui que la puissance et le perfectionnement des moyens mécaniques permettent de fabriquer des ouvrages de forge, des grilles et des balcons, à des prix qui ne dépassent pas ceux de la fonte, on en viendra certainement et déjà l'on en vient à n'employer la fonte que là où elle est vraiment à sa place, dans les constructions où elle joue le rôle de support (1). Matière lourde, pâteuse, dépourvue d'élasticité et de souplesse, susceptible de se gercer facilement et de se casser, la fonte ne saurait se prêter aux formes délicates et légères, aux purs contours, aux pans vifs et aux vives arêtes qu'obtient le serrurier avec le marteau, avec le ciseau, avec la lime et le burin, avec la tôle découpée et repoussée (2).

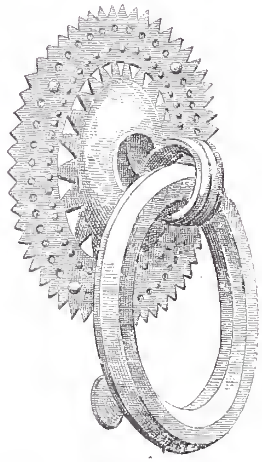
Si l'on eût persisté dans l'emploi de la fonte pour les grilles, les potences de puits, les balcons, les bannières de toits, les bouquets de lis ou de chardons à mettre au sommet des tourelles, on peut dire que l'art de la ferronnerie forgée se-

(1) La ténacité des fontes est environ le quart de celle du fer forgé et le huitième de celle de l'acier trempé et en partie recuit, mais leur *résistance à l'écrasement* est beaucoup plus considérable ; elle est double pour la fonte grise, et triple pour la fonte blanchie par un refroidissement brusque.

(2) L'industrie des tôles repoussées, remise en honneur, promet une grande variété dans la décoration de la ferronnerie. Viollet-le-Duc cite une usine montée par madame Delong, « où l'on découpe des feuilles de tôle et même d'acier avec une promptitude et une pureté fort appréciées par les serruriers qui déjà ont recours à cette industrie naissante ».

rait mort dans notre pays, où il a créé autrefois tant de merveilles, et que bientôt il n'y aurait plus eu de maître forgeron en France, alors qu'il en existe encore, et des plus habiles, en Angleterre, en Allemagne, chez les Basques espagnols et dans cette Catalogne où l'art de produire et de travailler le fer remonte à la plus haute antiquité.

De grands changements ont été opérés dans le monde de l'industrie par l'introduction des machines qui ont abrégé partout la besogne de l'ouvrier en le dispensant des gros ouvrages. A l'aide des forces mécaniques, rendues si puissantes par le génie moderne, on peut aujourd'hui fabriquer de la ferronnerie forgée à bon compte, et fournir à l'architecture des balcons et des grilles à des prix qui ne dépassent pas ceux de la fonte. Mais, si les machines ont diminué le travail de l'homme, c'est afin de rendre ce travail plus facile dans un ordre plus élevé. La mécanique n'est pas pour venir en aide à la paresse, mais pour profiter à l'art de telle sorte que le travailleur, nanti de l'utile, n'ait plus à s'occuper que du beau.



A Moissac (Tarn-et-Garonne).

DU PAPIER PEINT

I

LE PAPIER PEINT CONVIENT A L'ORNEMENT DES MURS PARCE QUE L'APPARENCE SUFFIT POUR CE QU'ON NE DOIT PAS TOUCHER.

Parmi les belles inventions de notre temps, il en est bien peu qui n'aient été inspirées par la pensée de diminuer les priviléges de la fortune, en faisant participer le grand nombre aux bienfaits de l'industrie humaine et aux jouissances que procure le beau. Il était naturel au surplus que l'avènement de la démocratie coïncidât avec un désir presque universel d'augmenter le bien-être de la classe la plus nombreuse, et d'inventer pour elle, sinon l'équivalent du luxe, au moins ce qui pourrait lui en donner le mirage.

Ce fut, en effet, à la veille et au lendemain de la Révolution française, en 1785 et en 1792, qu'un fabricant de Paris, Réveillon, et un industriel de Mulhouse, Züber, donnèrent une impulsion nouvelle et un considérable développement à l'industrie du papier peint qu'ils avaient l'un et l'autre améliorée.

Sans être une invention moderne, puisqu'elle est originaire de la Chine, où elle est fort anciennement connue, la fabrication du papier peint peut être considérée comme une créa-

tion française, ou plutôt comme une création parisienne, car c'est à Paris, au faubourg Saint-Antoine qu'elle est née pour la seconde fois, et il lui a fallu moins d'un siècle pour enfanter des merveilles !

Quel autre nom donner aux étonnants produits de nos manufactures, soit qu'on les ait imprimés à la planche, c'est-à-dire à la main, soit qu'on les ait obtenus par une impression à la machine, au moyen de cylindres gravés en relief? Les tissus les plus précieux de la Chine, du Japon, de la Perse, les soieries de Brousse, les brocarts de Lyon, les velours de Gènes, les damas, les lampas, les reps, les perses, les cuirs de Hongrie, de Portugal, de Flandre, le point des Gobelins et celui de la Savonnerie, les étoffes épinglées, chagrinées, gaufrées, pluchées, moirées, ouatées, lisses ou grenues, glacées ou mates, feutrées ou brillantes, enfin les rehauts d'or et d'argent, la nacre même et les laques fond noir, tout cela est imité à ravir et rendu dans la perfection par le mélange des anciens procédés du papier peint, combinés avec ceux de l'estampage, rendus chaque jour plus souples, plus fins, plus sûrs.

La beauté du résultat est telle que la matière première, absolument cachée aux yeux, devient une chose indifférente. Dès qu'on peut avoir le parfait aspect de la soie, du satin, du velours, de la laine tissue, du cuir repoussé, de la toile peinte, dès que la sensation que procurent ces belles productions de l'industrie, n'est troublée sur aucun point, n'est gâtée par aucune appréhension, par aucun scrupule du regard, il importe peu que la substance soit vraie, puisque la contrefaçon n'a pas été imaginée, cette fois, dans l'intention de rançonner l'acheteur, mais, au contraire, afin de multiplier ses plaisirs en ménageant ses ressources. Eh ! que de peines, que de soins pour en venir là ! Que de manipulations successives! Que de précautions délicates et par combien de mains, par combien

de filières a dû passer un rouleau de papier peint, avant d'être collé ou tendu sur nos murailles !

Examinons un de ces rouleaux et cherchons à nous rendre compte de notre admiration en suivant pas à pas le fabricant dans la série des opérations ingénieuses par lesquelles il nous donne le change sans prétendre à nous tromper. Autrefois, pour composer une pièce de huit mètres et demi, on devait coller bout à bout vingt-quatre feuilles de papier par leur côté le plus large; maintenant l'invention du papier sans fin dispense le fabricant de ce travail préalable. Sa première opération est de *foncer* le papier, c'est-à-dire d'y étendre avec des brosses un premier fond de couleur que l'ouvrier doit coucher tout d'une haleine, sans reprise apparente, sans la moindre inégalité de ton. Quelle que soit, en effet, la couleur de ce fond, il doit être parfaitement uniforme, parce que tout le dessin viendra s'y appliquer, aussi bien dans ses parties claires que dans ses parties brunes. Cependant, de même que l'artiste peignant a l'aquarelle peut réserver le blanc du papier pour en former ses clairs, de même l'imprimeur forme quelquefois les siens au moyen d'une planche ou d'un cylindre gravés en creux dans les parties où il veut réserver le ton du papier, c'est-à-dire en faisant ce qu'on appelle un *réchampi*.

La teinte plate du fond une fois donnée, et le rouleau séché à l'étendoir, le papier est satiné au moyen d'une brosse dure, à poils courts, qui en fait reluire la couleur; mais ce lustre, bien qu'on l'appelle satinage, est loin de suffire à donner au rouleau l'éclat du satin ou de la soie, il faut pour cela, au lieu de satiner le papier, le *bronzer*, ce qui consiste à y répandre une poussière métallique, non pas seulement de la couleur du bronze, mais de toutes les couleurs du prisme. Le cuivre, traité par le feu avec des mélanges chimiques, y prend des colorations qui varient sans cesse avec les différents degrés de la chaleur. En le surveillant de près, en le retirant du creu-

set au moment où il passe par la teinte voulue, on lui laisse cette teinte, qui aura toute la beauté, toute l'intensité des couleurs minérales. Réduit en poudre, le cuivre est renfermé dans un moulin que le papier traverse, et couvrant toute la superficie de la feuille, il est happé et retenu par un mordant dont elle est imprégnée.

Ainsi *bronzé*, le papier passe sous un petit cylindre d'acier, qui écrase, polit la poussière de cuivre, et agissant comme un brunissoir, la fait resplendir. Alors le papier devient de la soie ou du satin, et suivant le bronze qu'il a reçu, il revêt les teintes les plus riches : il est paille, maïs, safran, abricot orange, capucine, corail, vermillon, écarlate, pourpre, émeraude, malachite, azur, turquoise, céladon, soufre. Que si le papier, après le bronzage, a été soumis à la pression d'un cylindre finement cannelé, ce que l'on voit, ce que l'on touche, pour ainsi dire, du regard, ce n'est plus du satin, c'est du reps, et soutenue alors par les petites ombres que produit la cannelure, la lumière vibre, étincelante et rayée, sur le papier changé en étoffe.

S'agit-il maintenant d'imprimer sur ce fond de soie ou de reps un beau ramage de fleurs, ou des ornements dans le style fastueux de Bérain, ou des rinceaux élégants dans le goût de Salembier? on y arrivera au moyen de planches semblables aux blocs des imprimeurs sur étoffes, c'est-à-dire gravées en relief sur bois de poirier, et ces planches devront être aussi nombreuses que les teintes dont se composera la décoration. Supposons que la fleur que l'on veut peindre soit un simple bleuet; il faudra au moins trois planches pour poser les trois verts de la feuille : le ton géométral (qui signifie ici général), le ton d'ombre, et le ton de lumière; trois planches pour poser les bleus, deux planches pour enlever en blanc les pétales qui s'épanouissent sur la corolle bleue, une sixième planche et une septième pour l'aigrette purpurine qui occupe

le centre de la fleur, enfin trois planches encore pour les tons plus ou moins bruns des écailles imbriquées qui forment l'enveloppe de la fleur, ce qu'on appelle l'involucre. Mais l'on sent bien que, pour obtenir la parfaite concordance des formes colorées que superposent des planches successives, l'imprimeur a besoin de repères. On a donc placé aux quatre angles de chaque planche des pointes fines, des *picots*, qui assurent la régularité des rentrures. Nous verrons tout à l'heure, par quels moyens étonnamment ingénieux, l'on est parvenu à l'impression simultanée de toutes les couleurs.

Ce n'est pas tout : s'il y a dans le dessin original des parties veloutées, voici comment on s'y prendra pour les rendre. On appliquera d'abord sur le papier un mordant à toutes les places où doit être fixé le velours. Dans une auge longue dont le fond est une peau tendue comme celle d'un tambour, on a déposé une quantité de laine provenant de la tonte des draps. Cette laine a été teinte, broyée dans un moulin, blutée comme de la farine et amenée à un tel degré de finesse qu'elle en est impalpable. La pièce à velouter étant couchée dans cette auge appelée *drapoir*, un enfant vient frapper en dessous la peau de tambour et il soulève ainsi une poussière de laine qui, retombant sur l'encaustique, va y pénétrer et y adhérer fortement jusqu'à la saturation. Ainsi se font les veloutés : il suffit de réitérer l'opération pour les avoir de différentes épaisseurs, de diverses nuances, les accompagner de demi-teintes, les entourer de reflets.

Il est remarquable que l'invention du velouté ou *papier tontisse* est plus ancienne que le papier peint, car elle remonte à 1620, et l'honneur en revient à un fabricant rouennais, nommé Lefrançois. Le papier peint, d'abord fabriqué pour les habitants des campagnes, était encore, au commencement du dix-huitième siècle, une industrie dans l'enfance. Aujourd'hui, cette industrie accomplit de véritables

prodiges en imprimant, sur les dessins qu'elle exécute, tous les genres de relief au moyen de l'estampage. Oui, ce sont des effets prodigieux qu'elle produit en donnant à une simple feuille de papier ou de carton, non seulement l'éclat de la soie et du satin, l'apprêt de la moire, les tons étouffés du drap et du feutre, le poli des glaçures céramiques, mais le grain d'un tissu, le point même des tapisseries anciennes, l'épaisseur des broderies au crochet, le relief du velours de Gênes, les gaufrures profondes du cuir d'Espagne, les gonflements ponctués de la brocatelle, et jusqu'aux doux bombements d'une étoffe capitonnée.

Le génie industriel de nos fabricants a trouvé plusieurs manières d'accentuer ces divers genres de relief : la superposition, quand il s'agit de veloutés épais ; le cylindrage, pour obtenir les surfaces cotelées, épinglées, moirées ; l'estampage au balancier, pour les repoussés de cuir, les gros points de tapisserie, le grenu des tissus d'or et d'argent, les velours enlevés sur satin, comme ceux de Gênes. En multipliant l'opération qui consiste à draper la pièce, c'est-à-dire à la velouter, l'imprimeur donne à son dessin l'épaisseur qu'il veut, soit qu'il l'enlève velours sur velours, soit qu'il le détache sur un autre fond. Les cannelures, les chatoiements de la moire, les divers grains à imprimer sur le papier, après le fonçage ou le bronzage, exigent l'emploi de deux cylindres : l'un en métal, qui portera gravés en creux les reliefs à imprimer, l'autre en papier — en papier debout — qui épousera parfaitement les creux du cylindre de métal. Prise entre ces deux cylindres roulant l'un sur l'autre avec une forte pression, la pièce en recevra une empreinte ineffaçable.

Quant à l'estampage au balancier, qui fournit maintenant de si beaux moyens et tant de ressources à l'industrie du papier peint, il a fallu, pour l'employer, les attentions les plus délicates, beaucoup de sentiment, beaucoup d'art. On a gravé



Imp Lemercier & Cie Paris

PAPIER PEINT

Imitant le velours de Gênes.

d'abord le dessin voulu en creux sur une plaque de bronze et ces creux se sont empreints dans une contre-partie en papier, de manière que les convexités de la seconde répondent aux concavités de la première. Le papier ou le carton, pressé entre ces deux gravures par l'action d'un balancier dix fois plus puissant que celui de la Monnaie, reçoit ces larges repoussés qui en font du cuir de Flandre ou de Hongrie, ces grains épais qui lui prêtent les apparences d'une tapisserie des Gobelins, d'une vieille tenture d'Audenarde, d'un brocart d'argent ou d'or ; ces écrasements qui font saillir le velours, ces frappements indélébiles qui relèvent en bosse des broderies au crochet sur mousseline, de façon à tromper l'œil d'une brodeuse. Et pour le dire en passant, quelle grâce doit avoir une tenture en mousseline brodée dans la chambrette d'une jeune fille (1).

Toutefois, la puissance du balancier ne donne au dessin que l'énergie du relief. Il y faut encore des transitions fines, des souplesses, des contours perdus ou tremblés, des parties, enfin, qui portent le cachet d'un ouvrage fait par la main de l'homme. C'est ici qu'intervient le goût exquis de nos meilleurs fabricants. Ils ont compris que la précision mathématique était contraire au sentiment de l'art, surtout à l'imitation des œuvres qui devaient avoir l'apparence d'un travail manuel. Pour cela, ils ont mis en relief sur des planches de poirier un dessin, non pas gravé ou champlevé à l'échoppe dans la masse du bois, mais composé avec des lames de cuivre enfoncées au marteau perpendiculairement dans le poirier. Ces lames juxtaposées forment tous les traits du dessin et devront

(1) C'est dans la manufacture de M. Balin, au faubourg Saint-Antoine, que nous avons suivi les opérations, si intéressantes, par lesquelles le papier se transforme en cuir gaufré, en tapisserie, en brocatelle, et devient même de la mousseline brodée — effet surprenant et nouveau qui a valu à M. Balin le diplôme d'honneur à l'Exposition de Vienne.

les marquer à l'impression tels qu'on les peut suivre sur une étoffe. Tantôt elles seront appointées pour exprimer les piqûres d'une grosse aiguille, tantôt elles seront rangées le long d'un contour de manière à former entre elles de petits angles saillants et rentrants, comme ceux que présente la tapisserie au canevas, ce qui donne à distance un contour gras et fondu : tantôt les lames de cuivre imiteront les croisements de la chaîne et de la trame, les stries d'une tenture de haute lisse, les coutures en fil d'or. Ainsi guidé, par un goût naturel que l'expérience a raffiné, le fabricant parisien prévoit et ménage les effets les plus délicats. S'il veut que son trait soit dentelé sur le cuivre, c'est pour qu'il ait de la souplesse sur le papier ; s'il le dessine anguleux, c'est justement pour qu'il ne soit pas roide et sec. Lorsqu'il se propose d'imiter par la frappe du balancier une broderie sur tulle, il s'assure que les lames de cuivre destinées à rendre sous la presse les menues saillies et les menus creux d'un travail au crochet ou à l'aiguille, seront assez irrégulières pour traduire ce quelque chose d'hésitant, d'inégal, de remué, dont le caractère est inséparable d'un ouvrage accompli par une femme, par une jeune fille, par un être vivant et palpitant.

Mais ces finesses charmantes, ces perfections obtenues à grands frais, comment en arracher le privilège à ceux qui peuvent y mettre le prix ? Comment, en un mot, remplacer par une impression automatique les manipulations subtiles, les soins infinis de l'imprimeur à la planche ? C'est le problème que l'industrie a voulu résoudre pour se conformer à la pensée moderne, de répandre le sentiment de l'art et d'en faire jouir tout le monde. Ici encore que d'essais et de tâtonnements, que d'efforts, et malgré les déboires subis, quelle persévérance ! Enfin, on est parvenu à la solution en appliquant au papier peint les cylindres gravés en relief dont on se servait à Manchester pour l'impression des étoffes, et en

inventant des machines tout aussi ingénieuses pour les opérations préliminaires.

Nous avons vu fonctionner à Paris ces machines étonnantes (1). La première, saisissant une bande de papier qui a huit cent cinquante mètres de long (cent rouleaux), y étale, au moyen de brosses rotatives, un fond de couleur uniforme ; puis, l'élevant sur des perches, au fur et à mesure du fonçage, la fait serpenter sur l'étendoir où elle doit sécher. Mais, pendant qu'elle sèche, l'étendoir marche, tourne et va porter au coupage cet immense ruban de papier dont le commencement est déjà sec, quand la fin est encore humide ! La seconde machine est destinée à l'impression simultanée de toutes les couleurs qui entrent dans un dessin au nombre de vingt (et plus). Autant de couleurs, autant de cylindres. Ces cylindres gravés en relief sont rangés autour d'une roue. Chacun est fourni de sa couleur par un drap sans fin et bien tendu qui la reçoit d'un rouleau tournant dans une auge à couleur. Le papier, passant à travers ce système en mouvement, s'empreint successivement des vingt couleurs qui composent le dessin, et, en vingt-deux minutes, les huit cent cinquante mètres de papier sortent de la machine complètement peints !

Une troisième machine a pour fonction de brunir les dorures, et, quant à la dorure elle-même, elle est adhérente à un mordant qui est appliqué tantôt à la machine, tantôt à la planche, suivant le degré de perfection que l'on désire atteindre dans une fabrication à bas prix.

Une quatrième machine est chargée d'imprimer dans le papier divers grains de nature à imiter la surface de certains tissus. Selon le genre de relief qu'on veut avoir, on soumet

(1) Chez M. Isidore Leroy, qui a été le premier en France à employer des cylindres gravés en relief, mus par des machines à bras, qu'il a finalement remplacées par une grande machine à vapeur.

le papier à la pression d'un cylindre qui le chagrine, le gaufre, le câble ou le *gobeline*, c'est-à-dire y creuse des stries et des cannelures ayant quelque ressemblance avec celles de la tapisserie des Gobelins.

Ainsi, grâce à des mécanismes auxquels l'homme semble avoir communiqué quelque chose de son intelligence et de sa sensibilité, l'art peut s'introduire dans les intérieurs les plus modestes ; il peut intéresser le plus pauvre à sa demeure en la décorant avec élégance et même avec une apparence de richesse. Eh ! que faut-il de plus que l'apparence quand il s'agit uniquement du bonheur des yeux ?

Cependant, plus on possède de moyens et plus on a inventé d'artifices industrieux et d'expédients devenus faciles, plus il est à désirer que l'art en profite et que tant de ressources ne servent pas à répandre des modèles ingrats ou insignifiants, des motifs mal conçus, mal agencés. A mesure que les procédés se perfectionnent dans un art, les lois du goût y deviennent plus rigoureuses, et la science du sentiment s'impose. Malheureusement, la mode demande toujours du nouveau, n'en fût-il plus au monde, et les fabricants en veulent créer à tout prix. C'est au point qu'un dessin inédit est déjà pour eux un bon dessin. Il faut donc concilier le besoin de renouveler sans cesse les motifs du papier peint avec la nécessité de les faire beaux, ou du moins de les rendre agréables en les combinant avec grâce. Rien n'est plus facile, du reste, que de varier une décoration, dont le principal but est de cacher la nudité des murs et d'adoucir le blanc cru des plafonds. Mais, avant tout, cherchons s'il est quelque principe à suivre pour faire bien ou pour ne pas faire mal.

II

LE PAPIER PEINT NE DOIT PAS SIMULER DES VIDES DANS LES PLEINS DE L'ARCHITECTURE.

Étant un jour à Londres, je rencontrai, au sortir d'une exhibition universelle, l'architecte Owen Jones, auteur d'un livre bien connu, la Grammaire de l'ornement (*Grammar of ornament*). La conversation étant tombée sur le papier peint, il reconnut que la supériorité des fabricants français, en particulier sous le rapport des modèles, était hors de doute. « Le goût, me disait-il, est chez vous une plante indigène, mais que nous pourrions acclimater dans notre pays à la condition d'y enseigner quelques principes de culture. — Je crois plus que personne, lui dis-je, à la vertu des principes ; s'ils ne font pas concevoir de belles choses, ils empêchent d'en produire de mauvaises : c'est déjà beaucoup. » Là-dessus, Owen Jones me rapporta qu'il avait fait à Londres une conférence, une *lecture*, touchant le papier peint, sujet encore inexploré, sur lequel il avait émis quelques idées utiles et, d'ailleurs, fort simples, qu'il m'exposa sommairement. La première règle à observer dans la décoration des murs est de n'en pas altérer la surface plate (*flatness*). Et pourtant combien de fois cette règle n'est-elle pas violée par le dessinateur qui feint de grands ramages en haut-relief ou d'autres motifs en pleine saillie ? La seconde règle est de ne pas associer des images incompatibles, de ne rien peindre d'invraisemblable, quand on s'est donné la peine de prendre chacun de ses motifs dans la nature et de les copier fidèlement. Croiriez-vous, disait Owen Jones, que j'ai étonné mes auditeurs en

leur parlant de l'absurdité de certaines images que l'on voit sur nos papiers peints, par exemple, d'une grappe de cerises et de fraises sortant de la même tige, comme si de pareils fruits, du reste, avaient pu jamais pousser sur des murs ? Sans doute, ni les fabricants ni le public ne prennent au sérieux ces ornements figuratifs ; sans doute ils n'y voient qu'un prétexte pour distribuer sur une surface d'harmonieuses taches de couleur ; mais si l'on n'a pas d'autre but, mieux vaut employer un dessin de convention, puisqu'il a les mêmes avantages sans choquer la vraisemblance, comme font les images d'objets naturels. Il se peut que des roses fleurissent sur une muraille, mais ce n'est pas là pourtant que l'imagination va les chercher et ce n'est pas là qu'on se les figure nouées avec des rubans de satin.

Voilà ce que me dit en substance le grammairien de l'ornement en Angleterre. Il voulait que la muraille restât, sous le papier peint, une surface plate, et que ce papier ne représentât aucun objet dessiné d'après nature. Sans rien prendre ici au pied de la lettre, il faut reconnaître que l'écrivain anglais avait un sentiment assez juste des bienséances de la peinture murale. Et d'abord, respecter la solidité des surfaces, ne pas simuler des vides dans les pleins de l'architecture, ne pas ouvrir des fenêtres fictives dans les trumeaux qui séparent les fenêtres réelles, c'est là une convenance indiquée par le bon sens et confirmée par le goût. Il en est du papier peint comme des autres industries qui se rattachent à l'art décoratif : les effets de la perspective y sont presque toujours malencontreux et déplacés. Sans parler des tapis, des toiles cirées, des mosaïques de pavement et des parquetages, dans lesquels la diversité des plans et les profondeurs feintes sont intolérables, les tapisseries, les cuirs de tenture, vrais ou imités, les marqueteries, les incrustations, le décor des vases, tout ce qui doit orner les surfaces planes du bâtiment, les

surfaces convexes ou concaves de la céramique et les ouvrages d'ébénisterie, tout cela répugne aux mensonges de la perspective, et n'admet en général que les apparences ou la réalité d'un relief modéré, d'un relief méplat. Je dis en général, pour ne pas exclure du papier peint — quoi qu'en dise Owen Jones — la représentation des spectacles que nous donnent la nature et l'art lorsqu'ils couvrent d'espaliers les murs de nos jardins, lorsqu'ils y font courir la vigne, y laissent grimper les pariétaires, ou les tapissent d'une treille de houblon.

Est-ce à dire qu'on doive se défendre absolument d'imprimer des paysages en papier peint ? Il faut ici distinguer. Quand un architecte veut percer après coup des ouvertures dans une muraille, il substitue au massif de la construction des supports isolés, des piliers de pierre, des colonnettes en fer. Il change ainsi les conditions de la solidité sans la compromettre, et l'œil n'est pas moins rassuré que l'esprit. De même, si, pour égayer une pièce obscure, l'on se propose d'y figurer, en papier peint, un paysage, un port de mer, une chasse en plaine, un jardin, il importe que des piédroits simulés, des verticales rigides, tout en laissant passer le regard, remplacent le plein du mur, et qu'ainsi les lointains soient vus comme ils le seraient au travers d'une arcade ou d'une véranda. Piédroits et colonnes servent alors de repoussoir. Mais il faut convenir que de pareils paysages présentent l'inconvénient d'une dimension embarrassante pour les appartements privés, même lorsqu'on peut les rétrécir à volonté, et ne conviennent qu'à décorer les lieux publics, les cafés, les auberges, les salles d'attente ou les buffets de chemins de fer. Encore est-il qu'une peinture en détrempe, fût-elle exécutée à la grosse, serait préférable et, eu égard à sa durée, ne coûterait guère plus.

La seule perspective qu'on puisse admettre dans le papier

peint, c'est une perspective imaginaire, comme celle dont les artistes italo-grecs décorèrent les maisons d'Herculanum, de Stabia, de Pompéi. Ce genre de perspective, que les antiquaires appellent des *scénographies*, n'avaient pas pour objet de tromper les yeux, mais de bercer l'imagination, d'amuser l'esprit. Grand Dieu ! quelle lourde erreur est celle du classique Vitruve, lorsqu'il prétend bannir de la peinture murale tout ce qui n'est pas conforme à la vérité, monstres, griffons, sphinx, hippogriffes, tritons, sirènes, centaures, figures de femmes ailées, génies ou amours sortant du calice des fleurs..., et qu'il supprime ainsi d'un trait de plume la fiction, le merveilleux, le monde enchanté de l'idéal, la poésie, enfin, la poésie même ! Quel charme peut s'attacher à la réalité peinte sur un mur, quand il s'agit d'objets que nous voyons tous les jours — les seuls que nous puissions facilement reconnaître — tels que les fleurs, les fruits, les oiseaux familiers, les animaux domestiques, les plantes communes ? Quelle saveur peut avoir la représentation, même parfaite, mais cent et cent fois répétée, d'une éternelle rose, avec ses éternels boutons et ses épines éternelles ? Combien ils étaient mieux inspirés, les artistes qui ornaient les parois des maisons privées dans les villes du Vésuve ! A la vérité, telle que l'entendait Vitruve, c'est-à-dire à la prose du réel, ils préféraient le caprice, la fantaisie, l'aimable mensonge du rêve, et les fantômes qui traversent l'imagination, quand elle n'est ni inquiète ni assombrie.

Sans doute, ils ne sont pas conformes à la vérité, ces chimériques arcs de triomphe, ces petits temples circulaires, sans autel et sans coupole, ces pavillons dont le toit conique n'est pas plus grand qu'un parasol, ces galeries aériennes dans un palais impossible, et ces terrasses sans parapet sur lesquelles se promènent des cavaliers... Mais tout cela contribue à intriguer, à charmer le regard. Ici commence une

colonnade invraisemblable, brusquement interrompue par une balustrade ronde ; là, monte un escalier qui ne conduit nulle part ; plus loin, une porte ouvre sur la mer à une hauteur où n'atteindront jamais ni les navires ni les flots, ou bien, c'est une loge d'une élévation démesurée sous un plafond inutile. En cette architecture fantastique, les lois de la perspective ne sont observées un instant que pour être violées à plaisir, et, comme il arrive dans les songes heureux, l'incohérence des images n'a rien de choquant. Si la figure humaine apparaît au milieu de ces constructions imaginaires, c'est pour en augmenter encore la bizarrerie attachante et l'imprévu. Tel panneau représente une amazone pensive, mais tout armée, assise sur un acrotère, comme au bord d'un précipice ; tel autre, une cithariste à demi nue qui passe dans la cour sacrée d'un temple à jour, d'un temple vide.

Voilà comment la décoration murale a pu se prêter à des images d'architecture, uniquement faites pour transporter le spectateur dans l'empire de la fantaisie et du rêve. Voilà comment les artistes du papier peint pourraient à leur tour renouveler leurs modèles en s'inspirant de ces capricieuses fictions, dont Raphaël s'était inspiré quand il peignit les Loges du Vatican. Et que de manières ils trouveraient de broder sur un thème aussi facile à varier, aussi élastique, aussi fertile !

Mais, puisque nous parlons du renouvellement des modèles à fournir par les dessinateurs du papier peint, il nous semble qu'ils auraient de belles veines à exploiter aussi, et des trésors sans fin à découvrir, dans les livres et les albums qui nous viennent aujourd'hui en abondance de la Chine et du Japon, dans les innombrables motifs que nous offrent les tissus, les vases, les panneaux, les paravents, les laques, les cloisonnés, les lanternes, les éventails que nous envoient ces contrées de la couleur, enfin dans cette ménagerie d'animaux fabuleux qui changeraient le spectacle de nos tentures, et

de bêtes naturelles dont les formes exotiques auraient pour nous le caractère et l'intérêt de l'étrangeté. Que d'ornements inattendus fourniraient les armures et les costumes de l'Asie, le blason des Japonais, la physionomie de leurs embarcations, de leurs jonques, de leurs aqueducs, de leurs ponts de corde, de leurs bacs aériens, sans parler des poissons de leurs aquariums, dont les couleurs chatoyantes et les écailles nacrées pourraient si facilement resplendir dans nos papiers peints, au moyen des dorures, des argentures à l'étain et des variantes du bronzage.

III

LES FIGURES DOIVENT ÊTRE TRAITÉES A TEINTES PLATES ET VUES EN SILHOUETTE.

Examinons maintenant de quelle manière doit être traitée la figure humaine dans le papier peint. Plusieurs fois déjà de grands manufacturiers ont tenté et même accompli des *chefs-d'œuvre* reproduisant certains tableaux de peintres renommés. On a été ravi de voir se modeler, sous la planche de l'imprimeur, des figures copiées d'après un morceau de style, et dans lesquelles les tons juxtaposés se mariaient avec tant de douceur et de souplesse — grâce au glissement d'une brosse légère sur la couleur encore humide, — qu'on pouvait à distance prendre cette peinture imprimée pour l'œuvre d'un pinceau habile. On a beaucoup admiré aussi tel plafond de l'*Aurore* dont les teintes sont si bien fondues qu'il n'est pas possible de les croire obtenues par impression. Des figures d'enfants noyées dans un bain de lumière, des nus et des draperies finement reflétés, le blond des cheveux et des chairs, la légèreté des nuages et des gazes volantes, la

transparence des ombres, tout cela est admirable, en effet, dans ce plafond. Mais ce sont là des tours de force qui coûtent plus de peine, assurément, que n'en vaut le résultat, et dont le seul avantage est de profiter au perfectionnement du travail par la raison que là où *le plus* se fait assez bien, *le moins* se fait mieux.

La vérité est que, dans le temps où les artistes et les fabricants du papier peint ayant des vues moins ambitieuses, se contentaient des moyens inhérents à leur industrie et en acceptaient l'insuffisance, — il y a un demi-siècle et plus — on les vit produire des ensembles de décorations qu'ils surent rendre fort intéressants, non pas en dépit des procédés mis en œuvre, mais à cause même de la rudesse du moyen. Il nous souvient d'avoir vu dans un vieux manoir du Charolais, à Saviange, un salon dont la tenture en papier peint, toute délabrée qu'elle est, forme une décoration amusante et fort bien entendue, dont le dessin est dans le goût de Carle Vernet. L'ajustement des rouleaux représente une fête publique aux Champs-Élysées, à Paris. Quantité de personnages y sont vêtus à la mode du temps, les hommes cravatés jusqu'au menton avec un chapeau à la Bolivar, les femmes coiffées en capote de cabriolet, la taille haute, les hanches d'aplomb et le châle en pointe. Le clair et l'ombre, et quelquefois une demi-teinte, suffisent à tout enlever sur le fond pour qui regarde la tenture à quelques pas. Les arbres, le ciel, les mâts de cocagne, les bourgeois, les gamins, les nourrices, les gendarmes, tout est exprimé à peu de frais ; chaque objet se modèle, tourne et prend son relief, quoiqu'il soit taillé, pour ainsi dire, à facettes par les teintes crues que la planche y a déposées. Je ne sais pourquoi l'on a renoncé à cette manière franche, rudimentaire, heurtée — comme la peinture de Jouvenet et de Restout — mais qui, dans sa rude franchise, était bien préférable à celle qu'on obtiendrait

péniblement aujourd'hui par des teintes fondues au blaireau, de nature à imiter une exécution molle, sans accent.

En dehors de cette manière primitive, qui est le propre de la peinture à la planche, nous croyons que la figure humaine, surtout la figure nue ou à demi nue, devrait toujours être traitée à teintes plates et vue en silhouette, telle que nous la montrent les vases grecs, avec quelques traits intérieurs pour marquer les principales divisions du corps, les grands plis des draperies, et telle que nous la voyons aussi dans les décorations murales de l'antique Égypte, avec un simple ourlet de lumière reflétée, si l'on veut, le long des contours qui définissent la figure. Elle se détacherait ainsi, soit par un autre degré de la même couleur, soit par une couleur différente et de convention, en jaune, par exemple, sur fond noir, ou en rouge-brun sur fond clair.

Il va sans dire que les animaux, les fleurs, les plantes et les autres objets seraient accusés de même à teintes plates, et que, n'étant modelés d'une certaine manière que par la variété du coloris, ils contribueraient à produire, avec moins de peine, un effet aussi riche, aussi magnifique, aussi brillant que celui d'une peinture modelée par les clairs, les ombres et les demi-teintes de chaque couleur. Chacun sent, d'ailleurs, que dans le système du modelé appliqué au papier peint, si le jour a été pris de gauche à droite, le papier sera éclairé à contre-sens partout où il recevra la lumière de droite à gauche.

IV

LE PAPIER NE SE BORNE PAS A DÉCORER LES MURS, IL SERT DE FOND AUX MEUBLES ET AUX PERSONNES.

Une autre chose à considérer dans le papier peint — je parle ici pour les consommateurs — c'est le rôle qu'il doit

jouer dans la décoration, soit comme étant l'ornement même du mur, soit comme servant de fond aux objets qu'on y suspendra. Il est clair que, si le papier est le champ sur lequel se détacheront des tableaux, des gravures, des dessins de maîtres, des faïences, des statuettes, des armes, le ton de la tenture doit être sacrifié d'avance à l'éclat des peintures et de leurs cadres, des estampes et de leurs bordures, des armures, des bronzes ou des marbres, et même des consoles qui les porteront. Dans ce cas, une couleur brique brune, ton sur ton, un rouge amarante, un vert rompu et sombre, un bleu sourd, seront choisis à propos pour faire valoir les choses accrochées à la muraille ou au moins pour les en détacher nettement.

C'est surtout par la bordure que les tableaux, gravures ou dessins doivent s'enlever sur le papier peint, parce qu'une fois isolées par leur encadrement, les choses encadrées auront toute leur valeur si le papier du fond n'a rien qui attire l'œil. Et comme, en général, les cadres sont dorés, il n'est pas mal qu'il entre un peu de violet dans le ton du mur, surtout si l'on a des cadres nombreux à y suspendre, parce qu'une teinte violacée donnant à l'or tout son brillant, fera saillir à la fois la bordure et le tableau, l'un par l'autre.

Pour le cas où le papier-tenture devant servir de fond à des tableaux, des dessins, des médaillons, des armes ou autres objets d'art, serait d'un ton neutre et tout uni, quelques fabricants d'un grand goût, — notamment le premier de ceux que nous avons nommés — ont imaginé de faire revivre les larges bordures des tapisseries anciennes, et de réserver pour ces bordures le luxe des ornements qu'ils épargnent sur le fonçage du papier. Sans accaparer l'attention, sans nuire aux peintures ou aux estampes qui décorent la muraille, les bordures en papier peint peuvent imiter la richesse des beaux tissus, des velours, des damas, des brocarts, des tapisseries, à la condition d'être imprimées en teintes qui ne soient pas

trop voyantes. On peut mettre de la discrétion jusque dans l'opulence en baissant la gamme des couleurs ou en modifiant l'effet du dessin le plus magnifique par le seul changement du fond.

Nous en avons sous les yeux un exemple remarquable dans une bordure chinoise, large de trente-deux centimètres, qui représente des léopards fantastiques, les uns tachetés de besants d'or, les autres besantés d'argent, courant sur un fond de soie orange, semé de cartouches, de rubans et de méandres anguleux. Pour apaiser la splendeur de cette bordure, il a suffi de transformer la soie orange du fond en un point de tapisserie mat et bleu-noir. On a ainsi diminué de beaucoup l'éclat du tissu, mais la richesse en est restée sensible, bien qu'elle soit maintenant assourdie et comme sous-entendue. Le même dessin peut passer de cette manière par des colorations diversement combinées, et changer d'harmonie tout en conservant son caractère. Nul doute qu'un grand panneau orné d'objets d'art ne soit superbement embordure au moyen de cette frise de papier peint, descendant, par les angles, du plafond à la cimaise, pour peu que l'on ménage un petit espace de fond tranquille entre la bordure et les choses suspendues à la muraille.

Que si de grandes portions des trumeaux doivent rester nues, et à plus forte raison si l'on a résolu de n'y rien mettre, il importe que le papier peint soit par lui-même d'un aspect agréable, que le dessin en soit riche et la couleur généreuse. Cela n'empêche pas que chacun ne choisisse une tenture selon son goût et suivant le caractère qu'il veut imprimer à sa demeure. Si l'on désire concilier la gravité avec la richesse, les papiers fond noir seront bien venus, mais à la condition qu'ils seront chargés d'ornements, que la fleur en sera très abondante, que le dessin en sera touffu, de manière à ne laisser au noir du fond que de petits espaces. Les fonds blanc

écru, chamois clair, paille, abricot, et en général les fonds gais, ne conviennent qu'aux chambres où il n'y aura ni peintures, ni gravures, ni rien de ce qui demande un entourage calme.

Il n'est pas besoin de dire, au surplus, que chaque pièce devra être décorée en vue de sa destination, et cependant, quelque banale que puisse paraître cette vérité, rien n'est plus commun que de la voir méconnue. La salle à manger, par exemple, à défaut de lambris d'une couleur sourde et profonde, demande des papiers de teintes analogues, des papiers chêne, bois de rose vineux, gris tanné, brou de noix, ou mieux encore des imitations de cuirs peints et gaufrés, parce que des papiers de ce genre font briller la vaisselle dans les dressoirs et toutes les élégances de la céramique, mais surtout parce que, au moment des repas, qui se font la plupart du temps aux lumières, quand ce sont des dîners priés, les jolies femmes ont besoin que leur beauté ressorte sur des couleurs rabattues, sur des fonds doux, de nature à absorber l'éclat des bougies. C'est dans les festins que les femmes s'animent le plus ; c'est là que leur grâce s'épanouit et s'abandonne, que leur esprit pétille ; c'est là qu'il faut leur ménager une tenture dont les tons reposés forment opposition aux vives clartés concentrées sur la table. Nous avons vu à Paris, dans l'hôtel Hope, rue Saint-Dominique, une salle à manger, toute lambrissée en acajou, qui nous a paru un chef-d'œuvre en son genre, et dont l'excellent effet serait obtenu sans dépense par le choix d'un papier semblable aux lambris.

Il n'en est pas de même à la campagne, où il importe que les tentures choisies procurent l'idée de fraîcheur, au moins dans les pays très chauds. C'est là que seront bien adaptés à une salle à manger, les papiers imitant les brèches, les stucs, les faïences persanes ou moresques, et les motifs luxuriants, tirés d'une flore exotique, grandement jetés sur fond clair, et

rien n'empêchera, d'ailleurs, que les tons froids, qui sont les bleus, les violets et les verts, n'aient assez de profondeur pour faire valoir les figures vivantes et ne pas nuire à l'éclat des carnations.

En Angleterre, parmi la classe moyenne, il est d'usage de ne rien accrocher aux murailles du salon de compagnie, du *drawing-room*. Les femmes ont voulu sans doute fixer sur elles-mêmes l'attention. Elles ont trouvé malséant qu'une tenture couverte d'objets curieux pût distraire les regards du visiteur. C'est ordinairement dans le parloir ou dans le cabinet de monsieur que sont placés les objets d'art. Quant aux chambres à coucher, où personne ne pénètre, la décoration en est absolument arbitraire : c'est l'humeur personnelle qui en décide.

En France, les chambres à coucher des femmes, pour peu qu'elles soient parées, ne sont pas toujours invisibles ; elles s'ouvrent quelquefois à des réceptions restreintes, intimes, sans apprêt. Madame Récamier recevait toujours dans sa chambre à coucher : elle en avait fait son salon. D'autres, aujourd'hui encore, font de leur chambre un boudoir. Il suffit pour cela d'une indisposition légère, d'un nuage à la surface de l'âme. Le caractère de la tenture n'est donc pas indifférent, ici, d'autant qu'il y a beaucoup de choix dans le nombre des motifs inventés chaque jour par les artistes attachés à nos industries. Parfois des idées heureuses leur viennent de l'étranger : par exemple, celle d'un papier peint représentant au vrai de la soie capitonnée, papier qui fut envoyé par une maison de Suède à l'Exposition universelle de 1867 (1). Le relief avait été obtenu à l'estampage comme celui d'un cuir repoussé, et les plis de la soie étaient retenus par des boutons en verre de couleur. L'illusion était complète,

(1) La maison Kaberg, de Stockholm.



Imp Lemercier & Cie Paris

Papier peint à l'imitation d'une tenture chinoise.

et le succès tel, que la fin, eette fois, justifiait les moyens.

Aujourd'hui qu'un artiste en papier peint a su rendre si merveilleusement la tarlatane, l'organdi, la mousseline, au moyen d'une brosse qui, passant avec vitesse sur la couleur du fonçage encore humide, fait reparaître par ses rayures le blanc du papier, en attendant qu'on y ait imprimé en relief une broderie, quelle variété nouvelle de tentures, pour chambre à coucher, peut fournir aux femmes l'industrie française, au lieu de ces bouquets de fleurs qui, par la seule fréquence de leur emploi, sont devenus une banalité !

Réservons pour les boudoirs les papiers de fantaisie, les cretonnes-perse, les panneaux du style pompéien, les broderies feintes, les dentelles sur damas, tout ce qui n'est pas refroidi par cette inexorable symétrie dont les Japonais savent si bien se passer, tout ce qui est fin, léger, capricieux et frais, je dis frais, parce qu'une tenture aux tons clairs ne messied point dans une pièce où est ménagée d'ordinaire, par les rideaux et les stores, la tiédeur du demi-jour. Les rayures conviennent aux antichambres, aux couloirs, et même partout où les plafonds manquent de hauteur, car il est certain que la répétition des verticales sur une surface la fait paraître plus élevée ; mais ce qu'il faut éviter absolument pour le repos des yeux, c'est d'employer une de ces rayures voyantes où le rouge alterne avec le blanc, le bleu avec le jaune, et qui offensent la rétine en faisant danser les murailles. Les seules rayures tolérables sont les rayures en camaïeu, ton sur ton.

Pour ce qui est des cabinets d'étude, ils ne sauraient être trop bien ornés par la tenture, même lorsqu'ils sont garnis de livres qui cachent une partie des parois. Le travail étant, pour la plupart des hommes, une austérité, il est inutile d'y ajouter celle du lieu où ils doivent s'y livrer. Ici, la convenance veut, ce nous semble, des effets riches et gais, des imitations de soie chamarrées, dans les tons maïs, soufre, corail, bleu-

turquoise, vert-celadon, orange-écarlate, que le bronzage rend si bien, des tissus asiatiques très compliqués, des fonds chargés d'un labyrinthe de formes et de couleurs, de nature à occuper les yeux de l'imagination, dans les moments où, à la suite d'une pensée fugitive, l'on regarde sans voir ou bien l'on voit sans regarder.

« C'est dans la décoration de ces petits appartements destinés *au développement de l'esprit* que l'on peut seulement s'abandonner à toute la vivacité de son génie à l'égard des ornements. » Ainsi parlait, au siècle dernier, l'architecte Blondel. Mais le mot décoration s'entendait alors des boiseries sculptées, des tentures en étoffes, des tapisseries flamandes ou françaises et des peintures murales. Aujourd'hui la majorité des familles — pour laquelle nous écrivons — se contente des dehors, jugeant avec raison que la superficie du luxe suffit à orner ce qui n'est, après tout, qu'une surface. C'est assez de l'apparence, en effet, pour tout ce qui ne doit pas être touché, manié, consommé, revêtu. La sophistication dans un festin, par exemple, a quelque chose d'horrible autant que de grotesque, et personne ne voudrait renouveler une histoire dont s'amusèrent nos aïeux, celle d'un lapereau de bois qu'un étranger à vue basse voulait obstinément dépecer, en dépit des représentations plaintives que lui adressait la maîtresse de la maison. Mais, en matière esthétique, il n'en va pas de même. Entre un objet doré et un objet en or, il n'y a aucune différence pour l'homme de goût, appréciant ce qu'on lui donne en spectacle. Le principe qu'*il ne faut pas faire dans un art ce qui peut être mieux fait dans un autre* ne s'applique pas à l'industrie, en tant qu'elle peut arriver à la perfection de l'équivalence. L'imitation n'est blâmable que lorsqu'elle est impuissante à dépasser les limites de l'à peu près. L'imitateur doit être condamné aussi lorsqu'il transpose la fonction, je veux dire lorsqu'il poursuit un autre but que

son modèle. Il est clair que si un sellier a besoin de cuir pour ses harnais, si une femme a besoin d'une pièce de velours pour son costume, le fabricant de papier peint n'ira point leur offrir ses contrefaçons, quelque merveilleuses qu'elles soient; mais, dès qu'il s'agit uniquement d'habiller un panneau, de revêtir une muraille, l'industriel est dans son droit s'il parvient, par ses imitations, à nous procurer le plaisir des yeux, c'est-à-dire, le seul objet que s'étaient proposé les inventeurs des tentures en soie ou en velours, en laine ou en cuir.

V

IL EST ESSENTIEL POUR LE FABRICANT DE PAPIER PEINT OU DE TENTURE, ET EN GÉNÉRAL POUR TOUT DÉCORATEUR, DE SAVOIR QUELLE MODIFICATION SUBIRA LA TENTURE OU LA DÉCORATION, SUIVANT QUE LE FOND SERA NOIR SOMBRE OU CLAIR OU BLANC.

Quelle est l'influence du fond sur les ornements qui s'en détachent? L'expérience et le raisonnement nous ont servi à résoudre cette question qui est d'une grande importance dans l'art décoratif (1).

L'œil qui voit une forme colorée, superposée à un fond coloré, perçoit d'abord ou la forme, si elle est plus claire que le fond, ou le fond s'il est plus clair que la forme. Il se jette sur la lumière. Il suit de là que, lorsque le fond est plus clair que l'ornement, le spectateur commençant par regarder le

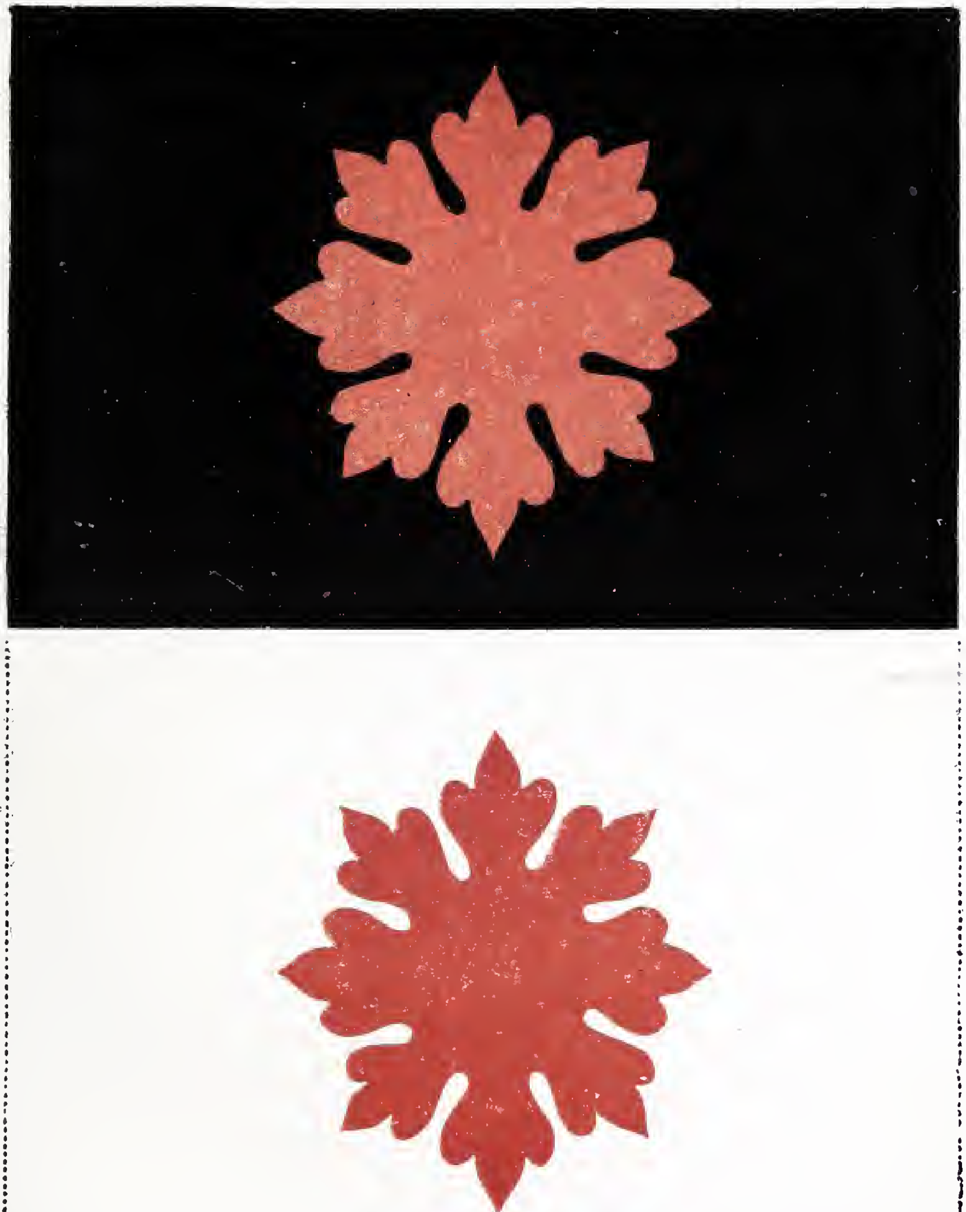
(1) Les expériences dont nous donnons ici le résultat, nous les avons faites en collaboration avec M. Ed. Guichard, ancien président de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, et dans son atelier.

clair, perçoit les contours de l'ornement et, en les suivant, les dessine du regard. Ce qui le frappe, c'est la silhouette de l'objet. Dans le cas contraire, lorsque l'ornement s'enlève en clair sur un fond sombre, l'œil se portant d'abord sur l'ornement en voit les milieux plus que les contours et avant les contours.

De cette double expérience il résulte que l'ornement (ce qu'on nomme dans le papier peint la fleur) sera plus gras, plus nourri sur un fond noir ou sombre, plus sec et plus maigre sur un fond blanc ou clair, puisque dans le premier exemple on verra le milieu, tandis qu'on verra, dans le second, la silhouette. Une autre conséquence à tirer des mêmes prémisses, c'est que le fond noir, faisant valoir la teinte, sera employé de préférence par le coloriste, tandis que le fond blanc, faisant ressortir le trait, plaira davantage au dessinateur.

Vérification faite, le rouge sur un fond noir paraît plus clair et plus rouge. Sur un fond blanc, il paraît plus foncé et moins rouge. Il en est de même du jaune, du vert : ils s'assombrissent sur le blanc ; ils s'éclaircissent sur le noir. Pour ce qui est du contraste violent que produit le rapprochement de deux couleurs complémentaires, le rouge et le vert, par exemple, ce contraste sera plus fortement senti sur *fond noir* parce que les ténèbres du fond porteront l'œil sur la couleur et l'y retiendront, tandis que sur un *fond blanc*, l'œil sera frappé avant tout de la clarté du fond et y sera retenu assez pour ne pas percevoir avec autant de force, à beaucoup près, que dans le premier exemple, le contraste du rouge au vert, du violet au jaune, de l'orangé au bleu.

Que si l'on met sur le même fond deux complémentaires, le rouge et le vert, les fonds seront modifiés par la superposition de la couleur, à ce point que le fond de la couleur rouge paraîtra refroidi et celui de la couleur verte réchauffé, parce que chacune de ces couleurs jettera sur le fond l'auréole de



sa complémentaire. C'est la loi du contraste simultané, observée par M. Chevreul. Ainsi l'ornement vert répandra un léger glacis de rouge sur le fond, et l'ornement rouge, de son côté, répandra un léger glacis de vert. Les deux fonds, quoique identiques, paraîtront assez différents pour que l'œil s'aperçoive sur-le-champ de la différence.

Un mot sur le *gris*, qui ne peut être employé comme fond que si, le fond tient peu de place, en d'autres termes, s'il est très chargé d'ornements. Le gris est une non-couleur résultant du mélange, à doses égales, du noir et du blanc, qui sont aussi des non-couleurs, ou de deux complémentaires mélangées et neutralisées l'une par l'autre. Le gris, si on l'introduit dans un concert de tons éclatants y produira l'effet d'un apaisement. Il fera l'office d'une sourdine. Il pourra donc jouer un rôle utile à la condition d'être employé discrètement. Mais il faut prendre soin de ne faire intervenir le gris que là où dominent les couleurs chaudes (le jaune, l'orangé, le rouge), car le gris étant un sédatif refroidissant ne ferait qu'attrister un spectacle où domineraient les couleurs froides (le vert, le bleu, le violet).

En voilà bien long sur le papier peint, et pourtant on nous pardonnera, nous l'espérons, d'avoir écrit tant de pages sur un tel sujet, quand on saura de quelle importance est dans notre pays cette industrie, capable aujourd'hui d'enfanter des merveilles, quand on saura que les manufactures françaises produisent annuellement 30 millions de rouleaux, mesurant ensemble 255 millions de mètres, ce qui revient à dire qu'il sort chaque année de nos ateliers une bande de papier peint qui, dans sa longueur immense, ferait six fois le tour de la terre !

DES TAPISSERIES

I

DANS L'ART DE LA TAPISSERIE, LA CONTEXTURE MÊME DU TISSU EXIGE UNE DÉCORATION HAUTE EN COULEURS.

Les philosophes qui de tout temps ont déclamé contre le luxe n'ont pas toujours été complètement dans le vrai. Ils ont eu raison, sans doute, de blâmer cette ostentation extérieure qui est la vanité des riches et qui est blessante pour les pauvres ; mais il est un certain luxe, un luxe relatif, qui a ses degrés, comme la fortune, et qui a un but moral : c'est le luxe de l'intérieur. Celui-là, quand il n'a rien d'excessif, loin d'être contraire aux bonnes mœurs, les favorise, en inspirant à chacun l'amour du chez soi, qui est un acheminement aux vertus privées.

L'homme qui a de l'attrait pour la vie domestique, éprouve tout d'abord le besoin de se bien fermer, ensuite le désir de se cacher à lui-même la nudité des murailles qui le séparent du monde. A ce double besoin de sa nature répond la tapisserie. Bien qu'inventée en Orient, la tapisserie convient surtout aux climats tempérés ou froids, parce qu'elle bouche tout passage à l'air du dehors et qu'elle procure à l'esprit

l'idée de chaleur en même temps qu'elle donne au toucher la sensation du chaud. « Il est un fait digne de remarque, dit M. Viollet-le-Duc, c'est que les hommes habitués à la vie en plein air, du moment qu'ils s'enferment dans une chambre, tiennent à être bien clos. Nos paysans qui passent tout le jour aux champs, dès qu'ils sont rentrés dans leurs chaumières, ferment portes et fenêtres, et craignent plus les courants d'air que les personnes qui vivent habituellement dans l'intérieur de leurs maisons. » Le même sentiment d'intimité, le même désir de se clore ont fait employer des tentures dans les habitations élégantes. Ce qui serait pour un paysan une simple condition de bien-être, est pour un citadin un ornement de l'utile, un moyen de changer la clôture en décoration. C'est ainsi que la tapisserie devient un art.

Cet art, disons-nous, est originaire de l'Orient et il remonte à l'antiquité la plus haute. Il commença probablement par un travail à l'aiguille qui fut bientôt transformé en un tissage, comme le donne à penser une épigramme de Martial, qui fait honneur de cette transformation à l'Égypte : « Tu dois ces ouvrages à la terre de Memphis : l'aiguille de Babylone a été vaincue par le métier égyptien :

> Hæc tibi Memphitis tellus dat munera, victa est
> Pectine niliaco jam Babylonis acus.

On trouve en effet parmi les peintures qui décorent les hypogées de Beni-Hassan, dans l'Heptanomide, le métier de tisserand représenté par des artistes égyptiens qui florissaient trois mille ans avant notre ère. Ce métier, qui le croirait? n'a pas changé depuis tant de siècles. Il est aujourd'hui encore à la manufacture des Gobelins ce qu'il était sur les bords du Nil, il y a cinq mille ans. Il importe de le décrire pour faciliter l'intelligence de nos observations sur les tapisseries.

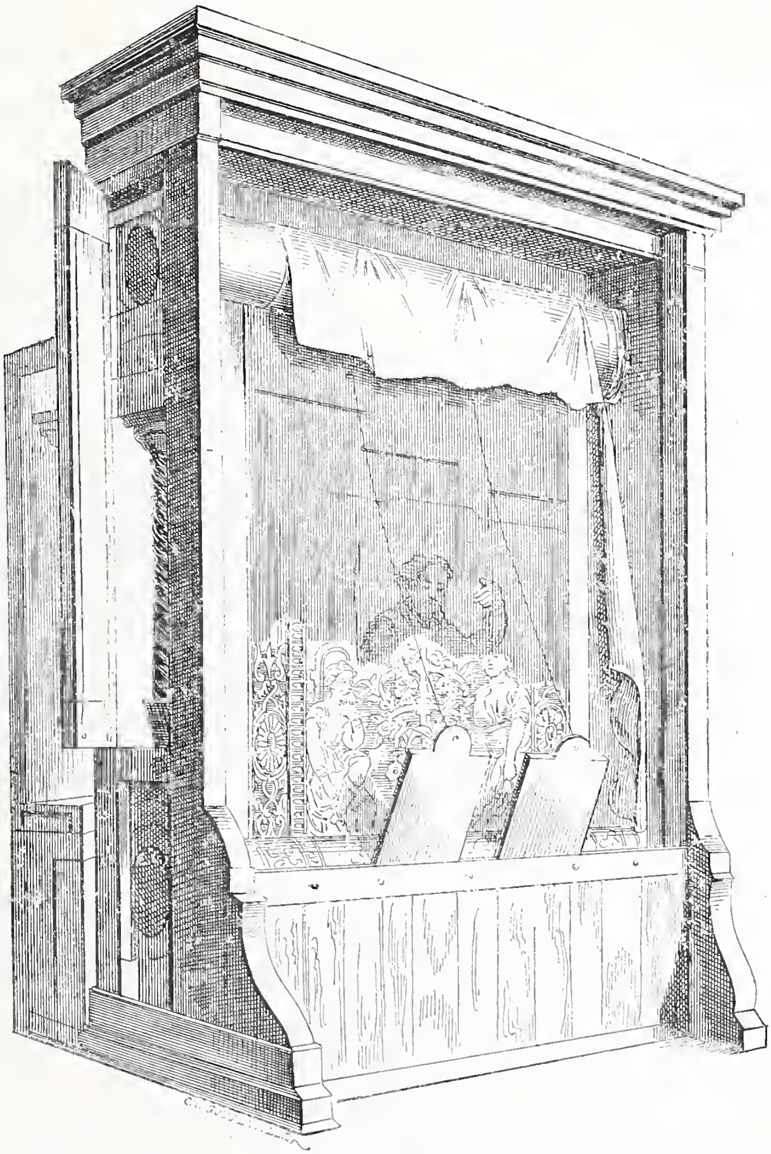
Comme tous les tissus, la tapisserie présente une chaîne et

une trame. Mais, tandis que dans la toile ordinaire, la chaîne n'est couverte que de deux en deux fils, dans la tapisserie, la chaîne est couverte entièrement par l'exacte superposition des fils de la trame, de sorte que le travail fini, la trame seule paraît à l'endroit et à l'envers. Si la chaîne est tendue verticale ment, le métier est dit de haute lisse; si elle est tendue horizontalement, le métier est de basse lisse. Dans le métier à haute lisse, les fils de la chaîne, formant deux nappes parallèles, sont séparés par un tube de verre dit *bâton de croisure*, qui en maintient l'écartement de façon que, à l'égard du tapissier, assis entre la chaîne et le modèle, une moitié des fils est en avant, l'autre moitié en arrière. Les fils en avant sont les fils pairs; les fils en arrière sont les fils impairs. Ceux-ci sont embarrés, c'est-à-dire qu'ils sont tous pris dans des cordelettes en forme de boucles, appelées *lisses*. Les lisses se réunissent sur une perche horizontale placée en dehors de la chaîne, au-dessus de la tête du tapissier. Le fil de la trame est enroulé sur des espèces de fuseaux appelés *broches*. Lorsqu'on veut faire le tissu, on passe la broche de droite à gauche entre les fils d'arrière et les fils d'avant; la trame ainsi passée couvre les fils d'arrière. Si maintenant le tapissier tire ces fils en avant au moyen des lisses, et qu'il passe la broche entre les deux nappes, il couvrira les fils de devant. Cette allée et venue de la broche, de droite à gauche et de gauche à droite, forme deux passées, en terme de métier, une *duite*.

A chaque duite, on abat le fil avec le bout pointu de la broche et lorsqu'on a passé plusieurs fils, on peut les serrer l'un contre l'autre au moyen d'un peigne de buis ou d'ivoire dont les dents introduites dans les intervalles qui séparent les fils de la chaîne, tassent les duites et ne laissent aucun vide entre elles.

Mais avant de commencer le travail du tissage, le tapissier a fait un calque de son modèle sur un papier transparent. Ce

calque au crayon noir est appliqué sur la chaîne pour y être décalqué fil par fil, de sorte que le contour n'est qu'une suite



Métier de tapisserie à haute lisse.

de points noirs, marqués sur autant de fils séparés. Ces points, à vrai dire, ne sont que des repères et le calque ainsi reporté

sur des fils qui, bien que tendus, sont mobiles, n'est qu'un insuffisant à peu près. Il doit être rectifié sans cesse par l'intelligence de l'artiste, qui peut voir ses contours lui échapper à tout instant, pour peu que le tissage, raide dans un endroit, relâché dans un autre, déplace les fils verticaux de la chaîne et les fasse ondoyer. Il faut donc que le tapissier soit rompu aux finesses du dessin ; mais il faut surtout qu'il ait une connaissance approfondie des lois de la couleur dont les applications les plus variées et les plus heureuses trouvent justement leur place dans l'art de la tapisserie.

Ces lois admirables, que Charles Bourgeois avait merveilleusement démontrées et qui ont illustré aussi le nom de Chevreul, il est indispensable de les rappeler ici en quelques mots.

La lumière blanche contient trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu, entre lesquelles se placent trois couleurs binaires, l'orangé, composé du rouge et du jaune ; le vert, composé du jaune et du bleu ; le violet, composé du bleu et du rouge. Séparées, ces couleurs (et les nuances intermédiaires qu'elles produisent en se combinant entre elles et avec le blanc ou le noir) nous font distinguer tous les objets de la création : réunies, elles disparaissent et, se neutralisant dans la lumière, elles nous donnent la sensation du blanc. La lumière blanche contenant les trois couleurs primitives, jaune, rouge et bleu, chacune de ces couleurs sert de *complément* aux deux autres pour former l'équivalent de la lumière blanche. On a donc appelé *complémentaire* chacune des trois couleurs primitives, par rapport à la couleur composite qui lui correspond. Ainsi, l'orangé est la couleur complémentaire du bleu, parce que l'orangé se composant de jaune et de rouge, contient les éléments nécessaires pour compléter avec le bleu, la lumière blanche. Par la même raison, le violet est la complémentaire du jaune, le vert est la complémentaire du rouge... et réciproquement. Il existe

on le voit, dans tout rayon de soleil, trois couleurs chaudes, le jaune, l'orangé et le rouge, qui ont pour complémentaires trois couleurs froides, le violet, le bleu et le vert.

Tout est merveilleux dans les phénomènes de la lumière : elle est pleine de vérités et de prestiges. Notre œil, fait pour la lumière et pour la couleur, est à la fois notre guide le plus sûr et le plus sujet aux illusions. Prenez deux couleurs complémentaires : juxtaposées, elles s'exaltent mutuellement ; mêlées, elles se détruisent. Le vert mis à côté du rouge le fait paraître plus rouge et paraît lui-même plus vert. Le bleu mis auprès de l'orangé le fait briller plus vivement et devient lui-même plus bleu. Enfin le rapprochement du jaune et du violet augmente l'intensité du violet et l'éclat du jaune. En revanche, ces mêmes complémentaires qui triomphent dans leur juxtaposition, s'anéantissent par leur mélange. Si l'on fusionne à quantités égales du rouge et du vert, par exemple, on aura pour résultante un gris.

Mais en dehors du mélange que nous pouvons opérer sur une palette, il existe un mélange involontaire qui se fait dans nos yeux : c'est le *mélange optique*. Regardez de votre fenêtre un régiment qui passe : si l'uniforme est bleu, si les épaulettes et les passements sont jaunes, vous croirez que l'uniforme est vert, parce que la sensation du vert vous sera donnée par le mélange optique du jaune et du bleu. Un soldat porte sur sa poitrine un ruban composé de rayures vertes et rouges (le ruban dit de sainte Hélène) : ce ruban, à quelques pas, vous paraît gris, parce que les deux couleurs se détruisant l'une l'autre dans la rétine, donnent la fausse sensation du gris.

A l'aide de ces notions sommaires sur le métier de la tapisserie et sur les lois de la couleur, il sera plus facile au lecteur de comprendre les observations qui vont suivre. Remarquons d'abord que la surface d'une tapisserie n'est pas unie

et polie comme celle d'une mosaïque ou d'une étoffe de soie. Elle a partout un grain et ce grain est partout le même. Les fils de la chaîne, sous la laine qui les couvre, forment autant de demi-cylindres, coupés encore par les stries de la trame. Il s'ensuit que chaque fil de chaîne produit une petite ombre grise dans la mince cannelure qui le sépare du fil voisin, et cette ombre, toute petite qu'elle est, multipliée par le nombre des fils de la chaîne, rend légèrement grise la surface entière de la tapisserie. C'est au point que si la tenture était, par exemple, en laine blanche ou même en soie blanche, elle paraîtrait d'un blanc écru à côté d'une pièce de satin blanc dont la superficie lisse réfléchirait la lumière sur toute son étendue.

La première conséquence à tirer de cette observation, c'est que l'artiste doit monter résolûment les tons de la tapisserie, parce qu'en les tenant hauts, il rachète l'affaiblissement de couleur qui résultera de la cannelure. Le tissu retrouvera ainsi par un redoublement de lumière, dans les parties saillantes, ce qu'il doit perdre d'éclat par la somme des ombres logées dans les parties creuses.

II

EU ÉGARD A L'INSUFFISANCE DES MOYENS DONT IL DISPOSE, A L'INÉGALE DURÉE DE SES COULEURS ET AU CARACTÈRE D'UN TISSU QUI EST SUJET A SE RIDER, L'ART DE LA TAPISSERIE DOIT S'INTERDIRE L'IMITATION DES TABLEAUX, SURTOUT DES TABLEAUX EXPRESSIFS.

Une autre conséquence découle du caractère de la surface que présentent les tapisseries, c'est qu'il n'est pas possible au tapissier d'imiter parfaitement la peinture à l'huile, par la

raison que son tissu n'ayant aucune partie plane qui absorbe la lumière, il ne pourra y exprimer le mystère des ombres et la profondeur des enfoncements. Or si l'ombre n'a pas l'intensité qu'elle doit avoir, le charme sera rompu. Là où le peintre avait eu à sa disposition des frottis légers pour les ombres, des rehauts d'empâtement pour les clairs, des glacis pour modifier ses tons et les voiler à demi, un vernis pour en achever l'éclat, le tapissier ne dispose que d'une trame dont l'épaisseur est partout la même et qui accroche la lumière sur tous les points. Il est donc plus sage de ne pas tenter des imitations dont la justesse absolue est impossible.

Ceux qui ont voulu étendre le domaine du tapissier en éveillant son ambition, en lui inspirant le désir de s'attaquer aux grands-maîtres de la peinture, ceux-là lui ont rendu, ce nous semble, un mauvais service. Ils l'ont détourné de son droit chemin en lui faisant abandonner des travaux où il excelle pour entreprendre des ouvrages où il ne peut exceller. Comment, en effet, traduire en tissu un morceau qui sera remarquable par la finesse des tons, par la dégradation des plans, par la perspective aérienne ? Peut-être le tapissier y parviendra-t-il, grâce aux perfectionnements apportés dans la teinture des laines et par une habile combinaison de ses hachures à deux tons, c'est-à-dire par l'alternance de deux colorations qui se succèdent sans se mêler et qui, modifiées encore au gré de l'artiste par une troisième couleur, peuvent produire à distance l'effet des glacis. Mais, en supposant même qu'il ait réussi pleinement, il est bien certain que la fidélité de sa traduction n'aura point de durée, parce que les couleurs rabattues, les couleurs de fines nuances étant celles qui résistent le moins aux agents atmosphériques, seront presque évanouies bien avant que les couleurs franches se soient affaiblies dans la même proportion, de sorte que cette inégale décoloration de l'ouvrage détruira la parfaite harmonie qu'on

aura eu tant de peine à obtenir, si tant est qu'on l'ait obtenue.

Il faut donc, ce nous semble, renoncer à des imitations qui, dans leur fidélité même, seraient si coûteuses et si peu durables. Il faut surtout renoncer à la reproduction de ces peintures de musées qui, en général, sont autre chose que d'agréables spectacles et dont la beauté supérieure tient à la finesse du trait, au sentiment du dessin, à l'expression. Le tisseur ne pouvant atteindre à la perfection dans le rendu d'un tableau *expressif*, exécuté avec des moyens qu'il ne possède pas, doit se borner à reproduire des tableaux *décoratifs*, peints tout exprès en vue des moyens qu'il possède, car c'est une loi du goût que nous avons déjà formulée, et une loi particulière aux industries exercées par des artistes, qu'il ne convient pas de faire dans un art ce qui peut être mieux fait dans un autre.

En revanche, la tapisserie, chose admirable, n'a pas un défaut qui ne puisse devenir une qualité, quand elle ne sort pas de sa sphère, quand elle reste conforme à sa destination. Si le tapissier est impuissant à imiter la vigueur des ombres et l'éclat des blancs, il faut le féliciter de cette impuissance, parce que la tapisserie, pas plus que la fresque, ne doit trouer le mur qu'elle couvre, en figurant la profondeur d'un vide, là où l'architecte a voulu un plein. La tapisserie, à tout prendre, a pour but de masquer la nudité du mur, mais non d'en faire disparaître l'idée, car l'habitant d'une maison, qui a éprouvé le besoin de se calfeutrer, comme pour se mieux séparer du monde extérieur, doit se sentir clos et protégé par une muraille dont la tapisserie n'est que le revêtement. Il importe donc que ce sentiment intime ne soit pas contrarié par l'aspect trompeur d'une tenture dans laquelle seraient creusées des perspectives sans fin, et qui donnerait le spectacle d'une fenêtre ouverte sur la campagne à celui qui justement a voulu se défendre du grand air et qui d'ailleurs peut se procurer

suffisamment la vue du dehors et la vue du ciel par les fenêtres véritables de son appartement.

On objectera peut-être que la décoration a souvent pour objet de feindre sur les murs, tantôt l'enfoncement d'une galerie, tantôt le prolongement d'un jardin ou les lointains d'un paysage; mais lorsque l'architecte consent à ce qu'un mur soit caché par les percements que le décorateur y aura simulés, c'est qu'il s'agit d'un mur extérieur, d'un de ces murs que la division des héritages a forcé de construire et qui heurtent malencontreusement le regard en rétrécissant une cour ou en fermant une avenue. Il n'en est pas de même pour les murailles ou clôtures intérieures, qui sont toutes voulues, préméditées et qui mentent à leur destination quand on les remplace par des vides apparents, pour peu que ces vides fassent illusion.

Oui, il est heureux que la contexture même de la tapisserie fabriquée au métier de haute ou de basse lisse, s'oppose à l'imitation parfaite d'une peinture traitée d'un pinceau libre et souple, avec une couleur fluide. Il est heureux que la surface striée du tissage, que la forme filamenteuse des couleurs, forcent le tapissier à n'employer que des teintes franches dont les harmonies et les contrastes ne puissent frapper l'œil du spectateur qu'à une distance où les rudentures du tissu cesseront d'être visibles.

Il est heureux enfin que les défauts de la tapisserie soient, encore une fois, la source de ses plus belles qualités en lui créant la nécessité d'être ce qu'il faut qu'elle soit : simplement décorative.

Mais si l'imitation des tableaux mobiles, des tableaux embordurés est déplacée dans une manufacture de haute ou de basse lisse, ce n'est pas à dire qu'il faille bannir de la tapisserie les figures humaines, si l'on ne veut pas resserrer outre mesure le domaine où doit se renfermer ce genre de décora-

tion. Molière, qui était tapissier et fils de maître, n'exclut pas les figures de ses tapisseries lorsqu'il fait dire à M. Guillaume, au sujet de la mélancolie sombre dans laquelle est tombée la fille de Sganarelle : « Moi, si j'étois en votre place, j'achetterois une belle tenture de tapisserie de verdure, ou à personnages, que je ferois mettre dans sa chambre pour lui réjouir l'esprit et la vue. » Il est des figures, en effet, qui font à merveille dans une tapisserie : ce sont les figures fabuleuses, héroïques ou romanesques, dont les actions ne sont pas bien définies, dont le costume est arbitraire, et qui habitent les contrées de la mythologie, le pays des aventures chimériques. L'imagination de l'homme n'est jamais plus vagabonde que lorsqu'il s'est confiné dans sa demeure. L'esprit aime à franchir les clôtures, et toute prison, même volontaire, nous invite aux voyages de la pensée.

Une tapisserie qui représenterait des scènes de la vie réelle, un intérieur de ménage, un de ces sujets familiers que les artistes des Pays-Bas ont pris tant de plaisir à peindre, une telle tapisserie serait une platitude insupportable, un assommant pléonasme. Il nous souvient qu'en visitant le palais de l'Escurial nous fûmes choqués, mon compagnon et moi, des tentures flamandes qu'on y voit dans les chambres de la reine et des infantes. Les paysanneries d'un Téniers dont tout le sel est dans la touche, spirituellement exquise, de l'artiste qui les a peintes en petit, paraissent révoltantes de vulgarité quand on les reporte en grandes proportions sur les tapisseries. Combien ils juraient avec l'austère magnificence d'un palais tout plein du terrible souvenir de Philippe II, ces rustres et ces maritornes taillés à coups de serpe, ces magots qui lèvent si haut leur verre quand ils boivent, leur pied quand ils dansent, et combien était affligeant pour l'œil le grossissement malencontreux de leurs formes difformes !

Si quelque part sont bien venues les fictions du poète et les



CH. GOUTZWILLER DEL.

Ce Triomphe de Neptune a servi de modèle pour une tapisserie des Gobelins. Nous le donnons comme exemple du double défaut qui consiste à faire, en pareil cas, un tableau avec son cadre en relief, et à ne pas placer assez haut le point de vue.

personnages de convention et les couleurs de fantaisie, c'est assurément sur ces parois tissées qui doivent tout ensemble reposer la vue, intriguer l'imagination et, sans imposer aucune fatigue à l'esprit, le charmer par le vague même de leurs motifs et par l'indécision de leurs contours. Nos ancêtres ne s'y trompèrent point. Ce qu'ils représentaient le plus volontiers dans leurs chambres de tapisseries — comme ils disaient par une heureuse inversion — c'étaient des allégories, des apologues, des moralités, quelquefois des pamphlets théologiques, témoin la tapisserie où Jeanne d'Albret avait substitué à la figure d'un prêtre montrant l'hostie, celle d'un renard grimaçant, avec les mots *Dominus vobiscum*. Il va sans dire que les tentures destinées à décorer le sanctuaire des églises, les côtés du chœur, par-dessus les stalles des chanoines, et même les nefs dans les jours fériés, retraçaient des histoires de l'Ancien-Testament, comme les tapisseries de la Chaise-Dieu, en Auvergne; ou des miracles, comme celles qui ornent encore la cathédrale de Reims, et celles qui ornaient jadis la cathédrale de Beauvais; ou la légende de la Vierge, comme les tapisseries d'Aix, de fabrication anglaise, ou l'histoire de David et de Betsabée, comme les tentures rehaussées d'or et d'argent que renferme le musée de Cluny. Mais dans les autres morceaux fameux qui nous ont été conservés, les modèles se rapportent à des sujets tirés des épopées antiques ou à des exploits de guerre accomplis par des héros modernes. La conquête de l'Angleterre par Guillaume le Bâtard est brodée sur la tapisserie de Bayeux, qui est la plus ancienne de toutes, et qui n'est pas, du reste, une tapisserie proprement dite, mais un travail à l'aiguille avec des laines de couleur.

Des épisodes de l'Iliade sont figurés dans la tapisserie de Bayard donnée à la Bibliothèque par M. Jubinal ; les personnages qu'on y voit et qui sont désignés par des légendes,

s'appellent Anténor, Priam, Ajax, fils de Télamon, Panthésilée, reine des Amazones.

Les motifs de la tapisserie d'Aulhac, dans le Puy-de-Dôme, sont aussi empruntés des poèmes homériques. Les tapisseries fameuses que Charles le Téméraire perdit avec les batailles de Grandson et de Morat, et qui sont à Berne, représentent, dans un singulier amalgame, Trajan et saint Grégoire de Nazianze, César passant le Rubicon, et les Mages en adoration devant Jésus-Christ. Enfin les tapisseries de Nancy dont le tissu est, par places, éclairé d'or et de soie, exprime des moralités singulières. On y distingue, personnifiés et vêtus à la mode du quinzième siècle, le Souper, le Banquet, la Gourmandise, la Friandise, et les maladies qu'engendre la bonne chère, telles que l'Hydropisie, la Jaunisse, la Goutte, la Gravelle — et les préservatifs que la prudence conseille et qui portent les noms de Sobriété, de Continence.

Ainsi la réalité n'a eu que bien peu de place dans les tapisseries de nos aïeux, et les artistes adonnés à ce genre de décoration ont été presque toujours inspirés par la poésie et par la fantaisie. Ils n'y ont observé ni la vérité réelle ni la vraisemblance. Ils y ont traité le paysage, l'architecture, les costumes avec la liberté, avec les caprices d'une imagination qui éveille et ravit la nôtre. Ils ont choisi leurs couleurs selon qu'elles devaient plaire aux yeux et non suivant la nature des objets à peindre. Voulue ou naïve, leur ignorance n'est pas sans charme. C'est en souriant que l'on voit sur la tapisserie de Bayard le roi Priam dans une ville dont l'architecture est à demi gothique, Panthésilée vêtue comme Agnès Sorel, et Diomède armé comme Dunois. On se plaît à suivre de l'œil le dessin barbare de cette tapisserie de Bayeux, où les hauts faits de Guillaume le Conquérant sont encadrés dans des bordures toutes remplies d'animaux qui pourraient servir à illustrer un bestiaire fantastique : dragons, sphinx, lions héraldi-

ques, minotaures, centaures, oiseaux inconnus, chameaux pensifs ou étonnés. Tant d'exemples nous apprennent que l'art du tapissier s'accommode parfaitement de l'indépendance dans les inventions, de la liberté dans l'ordonnance, et l'on peut même dire qu'une certaine confusion n'est pas sans convenir à des spectacles où la raison pure n'a rien à voir.

Un jour, en visitant la galerie d'un château, nous vîmes une tapisserie étrange qui frappa vivement notre attention. Elle paraissait faite de pièces et de morceaux, elle était criblée de coutures et le sujet représenté en était presque inintelligible. La maîtresse de la maison nous expliqua que cette tapisserie avait été composée avec les restes informes d'une ancienne tenture qui avait péri par le feu. On avait fait ramasser tous les lambeaux des laines brûlées : c'étaient des épaules sans tête, des mains sans bras, des jambes sans pied, des tronçons d'épées, des cimiers de casques, et au moyen de tous ces lambeaux recousus, un rentrayeur habile avait restitué un ensemble qui n'était pas sans charme et qui, chose singulière, intéressait l'esprit presque autant que le regard. Imaginez une correspondance déchirée en mille morceaux à moitié perdus, et dont les parties retrouvées serviraient à composer des lettres qui, n'ayant plus leur sens primitif, auraient encore une signification vraisemblable. Eh bien, ce prodige avait été accompli, et, chose incroyable, la tapisserie ainsi refaite avec tant de morceaux défigurés se trouvait empreinte d'une étrange poésie. Vue dans une pénombre, elle présentait un admirable grimoire de choses indéfinies, de personnages mystérieux, les uns fuyant dans le paysage, les autres passant sur des ponts soutenus par des figures hermétiques, ou faisant des gestes incompris, ou à demi cachés par les ruines d'une architecture imaginaire... Tant il est vrai qu'il n'est pas besoin le moins du monde qu'une tapisserie ressemble à un tableau et que l'obscurité du sujet, l'imprévu

de l'ordonnance et le vague même de l'intention peuvent être, dans une tenture, des circonstances heureuses pour le plaisir de celui qui la regarde sans la bien voir, avec les yeux de la pensée.

III

L'ARTISTE QUI PEINT DES MODÈLES POUR LA TAPISSERIE, DOIT PRENDRE GARDE A PLACER SON POINT DE VUE TRÈS HAUT AFIN D'ÉVITER LES EFFETS DE LA PERSPECTIVE ET LE DEVELOPPEMENT DES CIELS.

Un autre élément, — et celui-là très désirable dans les tapisseries, — c'est la richesse des ornements, la plénitude de la composition, l'abondance des figures ou des objets représentés. Il importe, en effet, qu'une pareille décoration soit remplie, touffue et cossue, afin que l'on y découvre chaque jour quelque chose qu'on n'avait point remarqué la veille. Cela n'est possible qu'à la condition de placer le point de vue très haut et de supprimer par là les raccourcis de la perspective. C'est ainsi que les Chinois décorent leurs vases, leurs étoffes, leurs paravents, leurs panneaux, leurs tentures. En supposant le spectateur sur une montagne, ils lui offrent un paysage qui presque toujours envahit le ciel ; ils échelonnent des figures qui, devenant plus petites, deviennent plus nombreuses. Ils développent en hauteur de grandes étendues, et multipliant les actions et les motifs qui peuvent amuser l'œil, ils font voir dans le haut de leur décoration ce qu'un peintre aurait mis dans le lointain de son tableau.

Quand tout est clair dans une composition, quand le terrain est d'une couleur tendre, quand les personnages sont peints légèrement, avec une certaine *vaguesse*, comme l'on dit, la

présence du ciel peut convenir à merveille, mais cela n'est guère admissible que dans une peinture de convention. Nous avons vu, par exemple, dans une exposition de tapisseries, un grand paysage au milieu duquel tourne une ronde de nymphes dansant au son de la flûte, à peu près comme dansent les Muses dans l'admirable *Parnasse* de Mantegna. Tout y est lumineux et doux, tout y est blond ; les arbres ont éteint leur verdure, la prairie est à l'unisson des nuages. Les nymphes traversent comme des fantômes lumineux un jardin enchanté où la lumière et l'ombre se sont l'une et l'autre évanouies, où des amoureux s'avouent et s'embrassent sans chercher le mystère, et qu'on voit comme au travers des pâles lueurs d'un songe... Au contraire, toutes les fois qu'une composition est remplie de figures vigoureuses et surmontée d'un ciel clair, la tenture, dont l'objet est de couvrir le mur, paraît incomplète, le trumeau semble troué ; l'ouvrage chavire et l'équilibre optique est rompu.

Voilà pourquoi, dans les belles tapisseries anciennes, le ciel est toujours supprimé. On a choisi un point de vue assez élevé pour faire monter jusqu'au bord supérieur du tissu, paysage, montagnes, rochers, maisons, châteaux, figures. Alors la décoration se tient de bas en haut ; elle est véritablement une muraille ornée. On ne saurait imaginer rien de plus beau en ce genre, rien de plus aimable, de mieux compris que les tentures appartenant à sir Richard Wallace et qui représentent le Triomphe de Béatrix, sujet tiré d'un roman de chevalerie. Les personnages portent le costume du règne de Louis XII : les femmes ont des robes chamarrées, rehaussées de fils d'or. La hauteur du point de vue a permis au peintre d'échelonner ses figures de damoiselles et de pages, de varlets et d'estafiers. Des dames remplissent les tribunes, les loges, les balcons et les fenêtres qui s'élèvent jusqu'au plafond, sans laisser briller aucun ciel. Les unes prennent

part à la fête et les autres en sont les spectatrices ; et cette fête est le mariage du roi Oriens qui épouse Béatrice par amour, *ob amorem*, dit naïvement l'inscription.

L'absence de perspective ou, ce qui revient à peu près au même, la grande élévation du point de vue, a de plus cet avantage dans la tapisserie, qu'en donnant très peu de ciel, lorsque le fond est un paysage, elle diminue les percés de lumière qui font toujours un fâcheux effet parce qu'ils répètent sur les clôtures ou sur les trumeaux ce que l'on voit assez par les fenêtres. De plus, tous les objets étant ou paraissant être sur le même plan, je veux dire proche des yeux, il est naturel qu'ils soient revêtus de leurs franches et vives couleurs, parce que la dégradation des tons n'est motivée que par l'éloignement. Et cet éclat du coloris que peuvent encore rehausser la soie et l'or, il ne faut pas croire qu'il fasse trou dans la muraille. Ce qui perce les trumeaux, ce qui enlève aux pleins de l'architecture leur tranquille solidité, ce sont les oppositions décidées du clair et de l'ombre, celles qui prononcent la différence des plans et creusent des profondeurs.

Heureusement que le blanc et le noir ne sauraient avoir dans la tapisserie l'intensité qu'ils auraient dans la peinture parce que — nous l'avons dit — le blanc est atténué par les petites ombres grises que produisent les menues côtes de la chaîne, et que la vigueur du noir est diminuée par les stries du tissu qui toutes réfléchissent un peu de lumière. Il en résulte que ce qui est un défaut dans l'art de la tapisserie, lorsqu'il prétend à imiter, sur une surface mate, des tableaux vernis, se change en qualité lorsqu'il s'en tient à des modèles purement décoratifs et qu'il les interprète librement, parce qu'il il lui est permis alors de faire briller ses couleurs sans les rompre à tout instant par des demi-teintes, sans les dégrader par des nuances, et de renoncer aux effets de clair-obscur en rap-

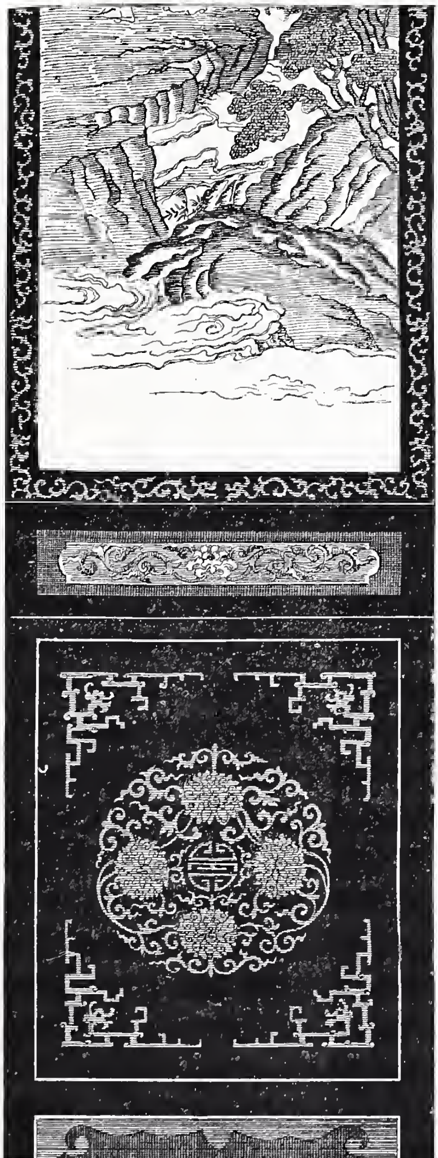
prochant les plans de telle sorte que le rouge et le vert, le



Exemple de tenture chinoise où le point de vue est placé très haut
(Partie supérieure).

bleu et l'orangé, le jaune et le violet, colorant des objets placés

sur le devant de la toile et ne vibrant qu'à la superficie,



Suite de la tenture chinoise ci-contre.
(Partie inférieure).

conservent leur splendeur sans aucune invraisemblance.

IV

UNE GRANDE LIBERTÉ DOIT ÊTRE LAISSÉE AU TAPISSIER POUR LE CHOIX DE SES TEINTES ET C'EST UNE RAISON DE PLUS POUR QU'ON NE LUI DONNE PAS A COPIER LES GRANDS MAÎTRES.

On peut dire de tous les arts appliqués à l'industrie, que jamais ils ne sont plus près de s'égarer ou même de se perdre, que lorsqu'ils empiètent sur le domaine du voisin et qu'ils veulent imiter, sur une certaine matière et avec certains procédés, les effets obtenus par des procédés différents sur une matière différente. La malencontreuse idée de faire des tapisseries à personnages en imitant avec perfection, et autant que possible, en trompe-l'œil, des peintures célèbres, telles que l'École d'Athènes, le Parnasse, la Bataille de Constantin, n'est venue que vers la fin du règne de Louis XIV. Malheureusement elle a fait son chemin tout le long du dix-huitième siècle, et plus malheureusement encore, elle a triomphé jusqu'à nos jours.

Je dis que cette idée est malencontreuse, et pour ceux qui ont visité les exhibitions temporaires de tapisseries, ouvertes à Paris et ailleurs, la chose est si évidente que nous serions presque dispensé d'en apporter les preuves ; mais tout le monde n'est pas à Paris, et tout le monde ne va pas au Palais des Champs-Élysées : il nous faut donc démontrer, ici, une vérité qui, là, se fût démontrée d'elle-même.

Prenons pour exemple la *Peste de Jaffa*, copiée en tapisserie de haute lisse, d'après Gros, à la Manufacture des Gobelins. Le peintre, lorsqu'il exécuta ce bel ouvrage, disposait d'une grande toile bien unie, sans aspérité aucune, et qui, juste-

ment pour n'en pas avoir, avait été couverte d'un enduit composé de colle douce, d'huile et de blanc. Sous cet enduit qu'on appelle l'apprêt, qui a été étendu en couches bien égales et bien poncées à l'eau, le tissu de la toile est complètement caché. Pour peindre sur cet enduit, l'artiste avait des brosses, des pinceaux, des couteaux à palette, des couleurs détrempées dans l'huile et fluides. Il pouvait revenir sur sa peinture, la rehausser d'empâtements sur quelques points pour donner aux clairs plus de ressort, l'harmoniser par des glacis, la revêtir enfin d'un vernis de nature à faire disparaître les embus, à mettre de la transparence dans les ombres et de l'éclat dans les lumières.

Voyons, maintenant, quels sont les moyens dont dispose à son tour le tapissier qui entreprend de copier en haute lisse la peinture du maître. Au lieu d'une superficie unie et sans grain, il va composer lui-même avec la chaîne et la trame un tissu qui sera, pour ainsi dire, cannelé de gauche à droite, et dont les cannelures seront coupées régulièrement par les stries que formera la trame. De cette contexture inévitable et uniformément rugueuse, il résultera que le tapissier ne pourra sur aucun point obtenir une surface lisse, propre à l'absorption de la lumière. Sur chaque point de ce tissu cotelé, la lumière étant réfléchie rendra impossible l'imitation des enfoncements, l'expression des ombres. De plus, pour rendre la souplesse du pinceau, le passage d'une couleur coulante, les touches frappées, les rehauts fiers, le tapissier n'aura que des fils de laine et de soie plus ou moins serrés, plus ou moins brillants, mais travaillés d'une manière parfaitement uniforme.

Or ces fils, quelle que soit la bonté des tentures, ne pourront conserver longtemps la fraîcheur de leur coloris, parce que la laine, même imbibée de couleurs, tend à jaunir, parce que la poussière qui se logera dans le creux des cannelures et des

stries ne tardera pas à corrompre les couleurs ou tout au moins à leur ôter un éclat déjà diminué par la multitude des petites ombres que les stries et les cannelures y retiendront. Encore si toutes ces causes réunies ne faisaient qu'affaiblir partout la vivacité des teintes, l'harmonie pourrait se conserver dans cet affaiblissement général du ton ; mais il n'en sera pas ainsi. Les couleurs franches résisteront longtemps à l'action de l'air et du soleil, tandis que les couleurs délicates, les couleurs rabattues qu'il aura fallu employer pour traduire les nuances de la peinture-modèle, seront bientôt évanouies, de sorte que la décoloration, par son inégalité, comme nous le disions plus haut, détruira l'harmonie que l'imitateur aura eu tant de peine à obtenir, si tant est qu'il l'ait obtenue conforme à celle de l'original.

Ce n'est pas tout: la tapisserie, sans parler des mites et des araignées — la tapisserie, par l'effet du temps, par les alternatives qu'elle subit, d'humidité et de sécheresse, la tapisserie se rétrécit, se *grippe*, comme l'on dit, et alors les figures qui ne sont pas purement de convention, les figures qui ont quelque prétention à être expressives, deviennent grotesques par des rides à contre-sens ; et pour en revenir à la tapisserie d'après la *Peste de Jaffa*, il est facile d'y voir non seulement le désaccord des couleurs, que la laine et la soie n'ont pas conservées dans la justesse de leurs rapports, mais toute sorte de plis qui produisent çà et là des effets déplorables et tranchons le mot, ridicules. Il est ridicule, en effet, que la figure principale, celle du général Bonaparte, qui doit exprimer et qui exprime dans la peinture de Gros la sérénité, soit altérée, dans la tapisserie en question, par des froncements qui la font grimacer, en prêtant à la tête du héros une expression en sens contraire de la vraie. Autre chose encore : la tapisserie en se grippant, se couvre en divers sens d'aspérités qui, lorsqu'elles se trouvent dans les carnations d'une figure nue ou à demi nue, la font paraître toute hérissée de boutons,

ce qui la rend affreuse à voir, même lorsqu'elle représente, par exception, un pestiféré.

Combien ils étaient plus artistes, plus intelligents et mieux avisés les tapissiers du quinzième et du seizième siècle, si l'on en juge par quelques morceaux admirables qui ont été publiquement exposés à Paris par l'Union centrale, et qui appartiennent à M. Maillet du Boulay, à M. Jourdain, à M. Bellemot, à sir Richard Wallace! On n'avait garde en ce temps là de copier des tableaux, c'est-à-dire de faire mal dans un art ce qui est bien fait dans un autre. Les maîtres tapissiers, s'ils ne savaient pas dessiner eux-mêmes leurs ouvrages, ne demandaient aux peintres et n'acceptaient d'eux que des modèles en grisaille, en camaïeu, ou, tout au plus légèrement teintés, qu'ils se réservaient de traduire librement en choisissant leurs couleurs, en les montant, en les baissant à leur gré, en prenant les dessins-modèles qu'on leur avait fournis, comme un simple prétexte pour composer, à leur manière, une décoration magnifique, un beau concert de couleurs.

Lorsque Raphaël fut chargé par Léon X de fournir les modèles des tentures, *arazzi*, destinées à la décoration de la chapelle Sixtine, et qui devaient être exécutées à *Arras*, — ville qui avait donné son nom à toutes les tapisseries, — le grand peintre fit plutôt des dessins que des peintures dans ces cartons fameux : la Mort d'Ananie, Saint Paul prêchant à Athènes, Saint Paul à Lystre... quelques couleurs y étaient indiquées, sans doute, mais seulement pour mémoire, et il est évident que l'artiste entendait bien, en livrant son modèle aux tapissiers, les laisser libres d'interpréter ses indications avec leur palette aux tons francs et solides, enrichies parfois de fils d'or.

C'est alors, du reste, que les conditions de la vraie tapisserie commencèrent à changer. Alors ce qui ne devait être

qu'une libre décoration devint l'imitation impossible d'un tableau d'histoire. Alors enfin, en voulant s'élever à une hauteur qu'il ne lui était pas permis d'atteindre, l'art du tapissier perdit son caractère. Il entra dans une voie qui n'était pas la sienne et où il devait infailliblement s'égarer. J'ose dire que, dans une industrie qui n'était faite que pour l'enchantement des yeux, l'intervention d'un maître aussi grand que Raphaël fut un malheur. Les *cartons* n'avaient pas besoin d'être tissés avec de la laine pour rester ce qu'ils sont, des ouvrages d'une souveraine beauté. Ce n'est pas *parce que* ils ont été traduits en tapisserie, c'est *quoique* ils aient éprouvé ce dommage, que les cartons demeurent les chefs-d'œuvre de Raphaël.

Cela est si vrai qu'en regardant quelques hautes lisses exécutées, en Angleterre, sous le règne de Jacques Ier, d'après la Mort d'Ananie, la Pêche miraculeuse, la Prédication de saint Paul, nous avons été averti de certains défauts que nous n'avions jamais aperçus en présence et sous le charme des cartons originaux. Par exemple, au coin gauche de la composition d'*Ananie frappé de mort*, on voit s'ouvrir une grande baie carrée, donnant sur le ciel, et cette baie doit être disgracieuse, déplaisante, dans une tenture destinée à couvrir la nudité d'un mur, à décorer un trumeau quelconque, car, de deux choses l'une : ou cette ouverture feinte est voisine d'une fenêtre véritable, et alors elle troublera mal à propos la combinaison voulue des pleins et des vides ; ou bien elle n'est que pour orner une longue muraille à compartiments, divisés par des pilastres, et alors elle vient percer fictivement une ouverture claire dans un espace tranquille, et qui n'en doit pas avoir. Le carton de saint Paul prêchant à Athènes, présente sur le devant les lignes presque verticales d'un escalier en perspective, lignes malheureuses ; et de plus, les fonds complètement bouchés par une architecture encom-

brante ne sont pas d'une aussi belle invention — pour un tableau d'histoire, s'entend — que l'eût été celle d'un ciel oriental, coupé par les silhouettes augustes de la statue qui se dresse au milieu de l'Agora, et des figures mouvementées à la Michel-Ange, qui écoutent l'apôtre. Mais pourquoi ces défauts nous ont-ils frappé? C'est justement parce que la tapisserie, ayant étouffé les qualités suprêmes de dessin et de style qui abondent dans ces cartons fameux, n'en laisse voir que les imperfections.

Non, il n'est pas nécessaire d'être un grand peintre pour fournir de bons modèles à une manufacture de tapisseries. Il suffit d'avoir le sentiment de la décoration et ce sentiment peut se rencontrer dans un artiste inférieur à Poussin, et bien au-dessous de Raphaël. Personne assurément ne préférerait à un tableau de Poussin un tableau d'Antoine Coypel, et pourtant j'aimerais mieux, beaucoup mieux, telle tapisserie d'*Apollon* qui fut exécutée d'après Coypel, que les *Bergers d'Arcadie* ou le *Testament d'Eudamidas*, si on me les offrait traduits en tapisserie, parce que, dans une composition qui s'adresse à mon esprit ou à mon cœur, je cherche l'expression dont le peintre en laines ne me donnera jamais qu'un à peu près grossier, tandis qu'en présence d'une tenture qui a été inventée pour plaire à mon imagination, et pour amuser mes regards, je ne demande qu'un spectacle aimable qui me fasse oublier un instant la réalité. Je m'arrête avec complaisance devant cette tenture d'après Coypel. J'y vois un mur percé à jour, mais dont le plein est remplacé par des colonnettes en lapis, formant une loge, un petit kiosque à l'usage d'un prince de la maison du soleil, qui sera, si vous voulez, un Apollon. La base et le pourtour de la loge sont ornés de Pégases en arabesques et de jolies femmes portant des fruits. Les colonnettes sont revêtues de festons. Tout cela est absurde et charmant tout ensemble, tout cela est aussi loin

de la vérité que la divine poésie est loin de la vile prose.

Que dire des belles tapisseries fabriquées à Bruxelles et représentant l'histoire de Romulus et de Rémus, d'après Jules Romain, qui figurèrent dans une exposition, aux Champs-Elysées? Cette fois, c'est un maître célèbre qui a fourni les dessins ; mais il est évident qu'il n'a pas fourni autre chose, et que le tapissier, quant au choix de ses couleurs, en a usé librement. Il en est résulté, ô surprise ! que des morceaux tissés d'après un peintre qui est le contraire d'un coloriste, sont cependant très agréables de couleur et très harmonieux. Cela tient à ce que le tapissier a choisi une couleur dominante, le rouge, coupé par des jaunes qui reparaissent partout, avec quelques taches brunes, bleues ou vertes, de sorte que l'harmonie a été obtenue ici par la simple répétition des principales teintes.

Jean Bérain, l'illustre Bérain, qui fut le décorateur en titre de l'Opéra, sous Louis XIV, a compris, lui aussi, la puissance de la répétition des couleurs. Un jaune d'or, un rouge vif, un peu de vert, c'est là toute sa gamme ou à peu près, mais quel parti les tisseurs ont su tirer de ses modèles, en employant çà et là les mêmes laines aux tons francs ! Figurez-vous un théâtre dont l'*impresario* serait le dieu Pan lui-même. Des nymphes et des chèvres dansent à sa barbe, sous une corniche imaginaire, soutenue par des colonnettes en fuseau. De grands oiseaux viennent se poser sur l'entablement, et des amoureux se jouent avec des éléphants et des tigres. On est transporté dans le pays des chimères.

Autrefois la tapisserie n'avait pour rendre les carnations que trois couleurs normales à différents tons : la couleur d'*homme*, la couleur de *femme*, la couleur d'*enfant*, et ces trois gammes suffisaient parfaitement à l'expression des chairs, parce que l'on ne visait alors qu'à la vérité générale. Aujourd'hui, on raffine, on subtilise, on se plaît aux nuances

délicates et fugitives, l'on se prévaut des admirables découvertes de la science, pour tenter l'impossible en imitant la peinture dans toutes ses finesses, et l'on condamne ainsi à des recherches puériles un art à qui appartiennent en propre la magnificence et l'ampleur, un art qui est de sa nature imposant et majestueux.

Toutefois, l'illustre savant qui nous a enseigné les lois du contraste simultané des couleurs, et dont l'influence a franchi l'enceinte des manufactures nationales, M. Chevreul a écrit lui-même : « Les tentures des Gobelins, exécutées d'après des modèles peints pour un but déterminé, auraient un mérite incontestable. On ne leur reprocherait plus d'être des *copies* plus chères que les œuvres originales. Il faut le dire, l'habitude de copier des tableaux a introduit un changement dans la composition des gammes qui a eu plus d'un inconvénient. Je me rappelle que lors des premières années que j'ai passées dans les manufactures royales, toutes les anciennes gammes de carnation firent défaut pour reproduire en tapisserie les tableaux de Rouget qui, à cette époque, étaient à la mode, du moins aux Gobelins. A ces tableaux succédèrent heureusement les Rubens, qui servirent de modèles aux tapisseries que l'on voit aujourd'hui à Saint-Cloud (1). Eh bien, toutes les carnations durent être refaites conformément aux anciennes gammes, parce que les chairs de Rubens sont fraîches et non pas violâtres et rabattues comme celles des tableaux de Rouget. En définitive, la tapisserie ne pouvant triompher de la peinture, ne doit point user son temps à lutter avec elle, en cherchant à reproduire des détails et des effets pour lesquels elle n'est pas faite. »

(1) Ces tapisseries furent sauvées en 1870, avant l'investissement de Paris. Elles sont aujourd'hui au Garde-Meuble.

V

QUANT AUX BORDURES DE LA TAPISSERIE, IL NE CONVIENT POINT DE LES PEINDRE EN RELIEF.

En suivant les sages conseils d'un professeur aussi compétent que celui dont nous venons de citer les paroles, les artistes tapissiers devraient éviter un défaut qui dépare les tapisseries des Gobelins depuis la fondation des manufactures royales : je veux parler des bordures. Lorsqu'on prenait pour modèle un tableau, il était naturel qu'on fût amené à imiter le cadre afin de pousser jusqu'au bout le trompe-l'œil. Si l'on copiait, je suppose, le portrait de Louis XIV par Rigaud, c'était avec la bordure même qui encadrait la peinture dans la salle du trône, à Versailles, de façon que l'on imitait scrupuleusement avec la laine toutes les saillies et tous les renfoncements du cadre, ses moulures sculptées à plein bois et dorées, son écusson aux armes de France. Le tapissier avait pris à tâche de produire une illusion bientôt dissipée, et il ne songeait point que la fidélité même avec laquelle il avait su feindre les ombres du cadre, les demi-teintes, les rehauts de lumière et les ombres portées, produirait le plus fâcheux contre-sens lorsque la tapisserie, venant à être déplacée, se trouverait éclairée de gauche à droite, au lieu d'être éclairée de droite à gauche.

Il faut convenir qu'ils sont mieux avisés que nous et plus artistes, les Orientaux qui font des modèles de tapisseries, depuis la Perse jusqu'à l'Asie Mineure, depuis le Japon jusqu'à la Caramanie, depuis l'Inde jusqu'à Tunis ! Leurs bordures ne sont pas plus feintes en bois que figurées en métal. Elles sont remplies de formes arbitraires. Des animaux bizarres peints à teintes plates, comme les fantômes que les Grecs ont découpés sur leurs vases, et dont la silhouette fantastique,

sans épaisseur, sans modelé, sans relief, se détache en clair sur un fond sombre ou en brun sur un fond clair ; des fleurs qui sont écloses dans les jardins de l'imagination ; des fruits merveilleux qui n'ont pas d'autre vérité que celle d'une vague réminiscence ; des oiseaux, des plantes, des feuillages, ou simplement des taches de couleur, tantôt régulières, tantôt indécises, enfin un mélange inattendu de la végétation avec la géométrie : tels sont les éléments que les Orientaux font entrer dans les plates peintures de leurs encadrements, et jamais ils n'y observent la moindre perspective. Tout est sur le même plan, sauf le fond, qui lui-même varie quelquefois pour exalter tour à tour ou tranquilliser le ton des objets qu'on y a superposés. Avec de telles bordures, la tapisserie est toujours une muraille tissue, de même que le tapis n'est jamais qu'un plancher de laine.

Et quelle profonde science nous montrent les artistes de l'Asie dans le maniement des couleurs dont se composent leurs bordures ! On pourrait s'attendre que des tons purs et brillants ne seront pas propres à encadrer une tapisserie, parce qu'un encadrement, s'il le dispute en éclat aux choses encadrées, ne saurait les faire valoir. Cependant les Orientaux nous enseignent par la manière dont ils ont embordure leurs tentures, qu'un tissu diapré de mille couleurs, si hautes qu'elles soient, et si vives, peut former un ensemble tranquille et presque neutre, lorsque chacune de ces couleurs n'occupe qu'un petit espace, car il se fait alors, dans l'œil du spectateur un peu éloigné, un mélange optique où ces couleurs se compensent, s'apaisent réciproquement, s'attiédissent et se fondent en un concert adouci et secrètement harmonieux. Il en résulte que les fleurettes, les trèfles, les menues étoiles, les rhombes et les triangles dispersés dans un apparent désordre, les ovales conjugués, les engrelures, conservent de près leurs teintes exaltées, tandis qu'à distance, en se pénétrant

l'une l'autre, ces teintes se décolorent. Toutefois, pour que le cadre se distingue, l'artiste indien, persan, turc ou arabe, a soin d'y intercaler, entre deux bandes d'un ton discret, une marge fond clair très ouvragée, ou bien d'y semer des taches d'un blanc de lait qui ravivent la bordure sans la faire triompher.

Une chose qui ajoute encore au charme des tapisseries, ce sont les inscriptions qu'on y trouve, soit qu'on leur ait donné une forme biblique, soit qu'elles contiennent une sentence morale ou lesdits notables d'un chevalier, soit qu'elle retrace un verset du Coran dans cette ancienne écriture coufique, laquelle est toujours, par l'élégance de ses courbes et la fermeté de ses traits, si décorative. Mais il importe que les lettres employées dans la légende soient elles-mêmes ornées et un peu difficiles à lire, sans être indéchiffrables. Il serait fâcheux que la clarté des caractères empruntés de la typographie courante vînt jeter de la froideur dans l'expression optique, et que la banalité de l'alphabet le plus en usage donnât à la pensée une apparence vulgaire. Un peu d'obscurité ne messied point dans de pareilles légendes, ni un peu d'archaïsme.

VI

LE JOUR LE PLUS FAVORABLE POUR FAIRE VALOIR LA TAPISSERIE EST UN JOUR ÉGAL ET TEMPÉRÉ.

Maintenant, quel sera le jour le plus favorable à l'éclat d'une tenture? Ici l'étude des arts décoratifs nous ménage une nouvelle surprise. On pourrait croire qu'un grand jour est d'autant plus nécessaire à la tapisserie qu'elle présente une surface sillonnée, rugueuse, qui retient dans ses rides une multitude de petites ombres. Eh bien, il n'en est pas ainsi, et le meilleur jour, pour faire éclater les colorations d'une tapisserie, est un

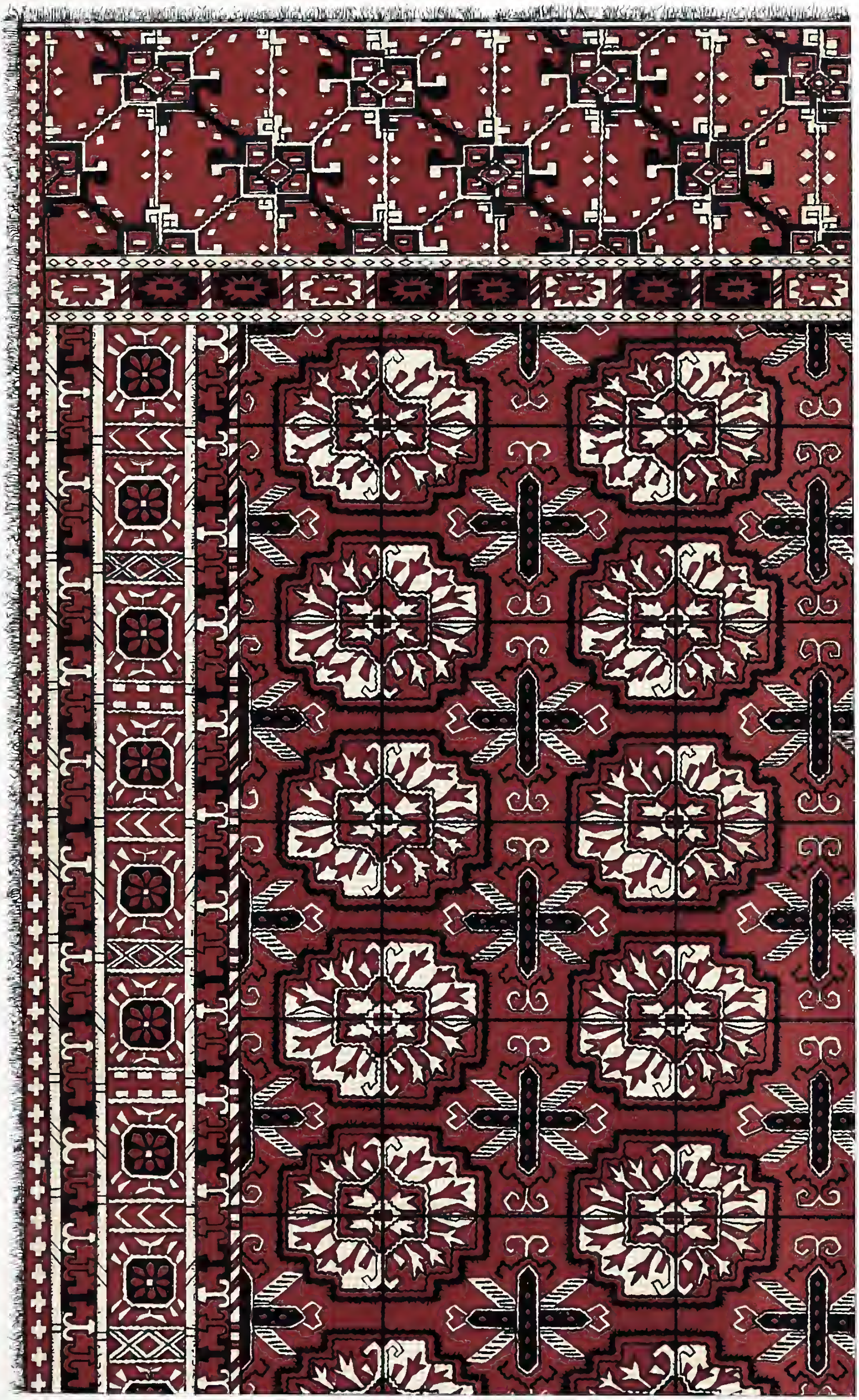
jour égal, tranquille et doux, un jour tamisé. En voici la raison :

Ce qui diminue sensiblement la pureté d'une couleur dans la tapisserie, c'est le double effet que produisent les points saillants, devenus plus lumineux et les parties rentrantes, obscurcies par leurs traînées d'ombre. La lumière du ciel qui est légèrement bleue, en tombant sur toutes les rudentures de la tapisserie, en refroidit la teinte. Si par exemple, cette teinte est d'un rouge écarlate ou d'un rouge orangé, elle *grisera*. Si elle est jaune, elle tournera un peu au vert. Est-ce un rayon de soleil qui entre par la fenêtre, il introduira du jaune dans la couleur et l'altérera d'une autre manière. Les bleus seront décolorés et verdiront, les rouges seront affaiblis. En vertu de la loi des complémentaires, tous les violets que le rayon jaune atteindra seront effacés ou ternis. D'où il suit que la tapisserie — à l'inverse de la peinture, qui demande le plus de jour possible — n'a jamais plus d'éclat que dans un appartement où ne pénètre qu'une lumière diffuse et tamisée, parce que ce genre de lumière détruit les noirs et adoucit les clairs, deux conditions nécessaires pour que la couleur d'un gros tissu garde sa pureté normale, son intensité, sa plus haute saveur.

Quoiqu'on en pense, ils vivaient dans un monde plus poétique et plus attrayant que le nôtre, nos ancêtres du moyen âge. Poètes, ils l'étaient dans leur architecture toute pleine de sentiments religieux ou chevaleresques ; ils l'étaient dans la peinture de leurs vitraux qui interceptaient la lumière pour faire resplendir un paradis de couleurs. Ils l'étaient aussi dans leurs tapisseries dont ils se faisaient des murailles et qu'ils savaient convertir en clôtures lorsqu'ils divisaient en petites alcôves une grande chambre. Ces tapisseries les enveloppaient de mystère. Intrigues d'amour, secrets d'État, conspirations, surprises, issues dérobées, tout cela, dans un temps de chevalerie, de ruses et de guerres, était tour à tour caché ou découvert par ces lourdes tentures qui couvraient les parois et

dont les franges traînaient sur le plancher. Quand la châtelaine, dans quelque circonstance solennelle, écartait les pans de la tapisserie, qui le plus souvent tenait lieu de porte, son entrée sans bruit dans la grande salle du château devait produire l'effet d'une apparition. Au moyen âge, comme au temps de l'antiquité historique, les tapisseries sont des murailles qui ont des oreilles et qui couvent quelquefois des tragédies. Alexandre faisant donner la torture à Philotas, impliqué dans la conspiration de Dymnus, écoute derrière une tapisserie les réponses de l'accusé. Agrippine, cachée par une tenture, assiste secrètement aux délibérations du Sénat. Dans Shakespeare, Polonius épiant l'entretien d'Hamlet avec sa mère, reçoit une mort obscure et tragique à travers la tapisserie.

Oui, la fiction convient à merveille aux ouvrages purement décoratifs. Si la nature est la source de toute vérité, l'art, dans sa vérité même, n'est qu'un beau mensonge. Combien serait longue cette vie que l'on dit si courte, si elle était vouée à la prose du réel, si l'art n'était pas là pour nous conduire dans les jardins enchantés du monde idéal ! Aussi n'est-il pas un homme qui n'éprouve le besoin d'introduire la fiction dans sa vie intime, en attachant aux murailles de sa demeure, ou de pauvres imageries, ou des peintures, ou des tentures, en couvrant le sol d'une natte, ou d'une sparterie ou d'un tapis. Et ce n'est pas le côté utile seulement qu'il envisage dans les tissus de jonc, de laine ou de soie qui le séparent des murs ou des planchers. L'imagination y a sa part : elle y veut des formes et des couleurs qui l'invitent aux pérégrinations de la rêverie, et lors même qu'elle y admet les imitations de la nature, elle veut que la réalité n'y figure qu'à l'état de souvenir, et qu'elle soit, pour ainsi dire, transposée dans l'empire des songes.



Imp. Lemercier & Cie Paris

TAPIS DU TURKESTAN

DES TAPIS

I

DANS L'ART DU TAPISSIER COMME DANS TOUS LES ARTS DÉCORATIFS, LES LOIS ESTHÉTIQUES TIENNENT A LA NATURE DES MATIÈRES EMPLOYÉES ET A LEUR MISE EN ŒUVRE.

Plutarque raconte ainsi l'entrevue d'Agésilas, roi de Sparte, avec le satrape Pharnabase : « Si se trouva le premier Agesilaus avec ses amis, au lieu assigné pour leur entrevue, et en attendant Pharnabasus, se jeta dessoubs un arbre à l'ombre sur l'herbe qui y estoit haulte et drue, jusqu'à ce que Pharnabasus y arriva aussi, auquel on estendit des peaux douces à longs poils, et des tapis ouvrez de diverses couleurs pour se seoir dessus ; mais ayant honte de voir Agesilaus ainsi couché par terre dessus l'herbe nue, il s'y coucha aussi auprès de luy, combien qu'il fût vestu d'une robe de merveilleusement déliée tissure et riche teinture (1). »

Ce fait est remarquable parce qu'il met en relief deux belles choses qu'engendre la civilisation : l'art et la politesse. Un Spartiate, qui a passé sa vie à s'aguerrir, à développer ses membres et à tremper son caractère, peut trouver bon de s'as-

(1) Je me sers ici, cela va sans dire, de la traduction d'Amyot, qui a toujours plus de charme que toute autre, en son vieux style.

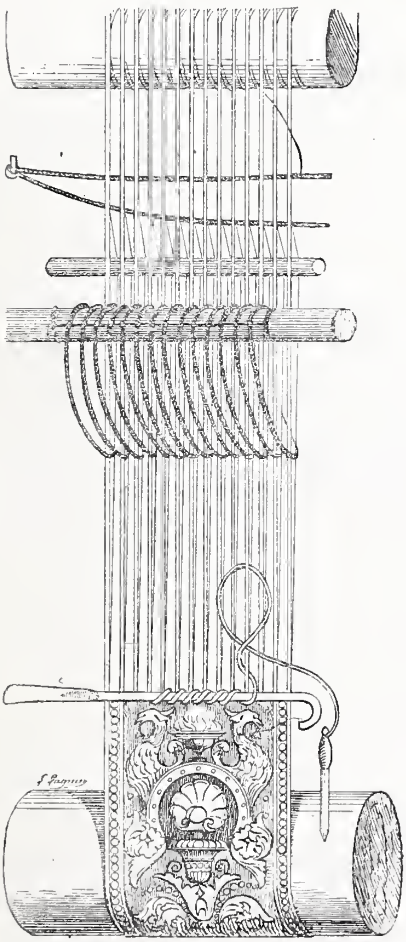
seoir sur l'herbe; il y a même quelque chose de fier dans cette simplicité antique; mais si l'intelligence humaine ne s'était pas appliquée à vaincre la matière, à combattre les intempéries, à s'élever de l'industrie à l'art en cherchant le beau à travers les infinies variétés des créations naturelles, l'homme serait resté barbare, et si l'on n'avait pas plus d'attention envers les autres à mesure que l'on a plus de soin pour soi-même, la politesse ne serait pas née. Avec les idées d'un Lycurgue, on ne pouvait faire à Sparte que des gymnastes et des guerriers; avec les sentiments d'un Périclès, on fit à Athènesd es artistes.

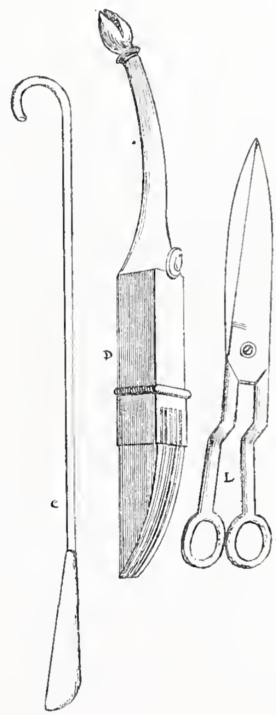
Les premiers tapis furent des nattes dans les pays chauds, et dans les pays froids, des peaux de bêtes. Pour se procurer un lit plus frais que le sable, les Orientaux n'eurent qu'à tresser à la main du jonc, du sparte, de la paille; mais, pour obtenir un tissu plus serré, plus fin, il fallut un métier, et, après qu'on eut inventé celui qui devait servir à fabriquer de la toile, on eut peu de chose à y ajouter ou à y changer quand on imagina de tisser un tapis assez dru pour former entre l'homme et le sol un corps intermédiaire et imperméable, assez épais pour rivaliser de douceur et de chaleur avec la toison des bêtes à laine.

Les plus beaux tapis, ceux qu'on appelle, en France, de la Savonnerie, sont des manières de velours. Or, le velours est connu dans l'Inde et en Chine de temps immémorial. La contexture de ces tapis n'est pas semblable à celle de la tapisserie de haute lisse; elle est d'ailleurs plus compliquée, et il est nécessaire de l'expliquer ici parce que, dans tous les arts décoratifs, les lois esthétiques tiennent à la nature des matières employées et à leur mise en œuvre par l'industrie humaine.

Les tapis veloutés se font au moyen d'une chaîne tendue verticalement, comme celle de la haute lisse, chaîne qui est double, c'est-à-dire composée de deux rangées de

fils, compris dans des plans parallèles et séparés par un bâton, dit de *croisure*, de façon qu'à chaque fil d'avant correspond un fil d'arrière. Le tapissier, tournant le dos





à la lumière, a devant lui cette chaîne double et son modèle, placé un peu au-dessus de sa tête, et, au lieu de travailler à l'envers, comme dans le métier de haute lisse, il travaille à l'endroit. Voici comment il fait son point : ayant

dans la main droite une broche garnie de laine, il prend avec les doigts de la main gauche le premier fil d'avant et il passe la broche, de droite à gauche, entre ce fil et celui d'arrière. La broche passée, il ne serre pas le fil : au contraire, il laisse sur le devant du fil une boucle. Puis, ramenant à lui, par le moyen de la lisse, le fil d'arrière, il enveloppe ce fil d'un nœud coulant qu'il serre bien ferme. Voilà le premier point fait. Le second et les suivants se font absolument de même. On conçoit que la répétition du point a formé une suite horizontale de boucles ou d'anneaux en laine. Ces boucles sont passées autour d'un tranche-fil qui est un cylindre muni à gauche d'une lame tranchante. Cet instrument, tiré de gauche à droite, coupe tous les anneaux de laine, et comme chaque anneau comporte cinq ou six fils, la coupe de l'anneau à sa naissance donne dix ou douze fils qui sont vus par leur pointe, et cette réunion de bouts de laine est justement ce qui constitue le velours. Cependant, comme le tranche-fil ne coupe jamais la laine assez ras, le tapissier, quand il a terminé une rangée, ébarbe encore le velours avec des ciseaux dont les branches ont été coudées afin que, s'appliquant au tissu plus exactement, elles puissent tondre au plus près.

Ce n'est pas tout. Lorsqu'une rangée horizontale de nœuds est faite, il reste à la consolider. Le tapissier y procède en passant un fil de chanvre *en duite*, c'est-à-dire de gauche à droite, entre le fil d'avant et le fil d'arrière. Ensuite, ramenant à lui en avant ce fil d'arrière, il passe un autre fil de chanvre *en trame*, c'est-à-dire de droite à gauche, puis il bat fortement avec un peigne d'acier les fils et les nœuds pour bien tasser le tout, et le point se trouve ainsi consolidé. De cette manière, en effet, les deux nappes de la chaîne se trouvent entourées par les fils de chanvre, car la duite en passant derrière la première nappe, couvre la seconde, et la trame en passant derrière la seconde nappe, ramenée en avant, couvre la première.

Il est aisé de comprendre combien doit être solide un pareil tissu. Les fils de chanvre de la duite et de la trame enlacent les fils de la chaîne et composent avec ces fils un véritable et fort tissu qui reste caché sous le dessin en velours et qui n'est visible qu'à l'envers.

Le point des tapis veloutés est appelé *point sarrasin*, parce qu'il était fabriqué en France par des ouvriers *sarrasinois*, qui étaient sans doute des Arabes d'Espagne, restés en France après la victoire que remporta sur eux Charles Martel, à Poitiers, en 732. Ce qui rend la chose très vraisemblable, c'est que les plus anciennes manufactures de tapis se trouvaient précisément à Poitiers et à Saumur, c'est-à-dire dans les parages mêmes où était venue expirer l'invasion des Maures. Dès la fin du dixième siècle, les moines de Saint-Florent de Saumur fabriquaient, pour leur église, des tissus de laine ornés de figures de bêtes et d'oiseaux rouges, *bestiæ vel aves rubeæ*. Mais ces tissus étaient plutôt des tapisseries que des tapis. Ce ne fut qu'au douzième siècle, à la suite des premières croisades, que fut introduit en Occident l'usage d'étendre des tapis sur le sol des maisons et des palais. Cet usage était de la plus haute ancienneté en Orient, puisqu'on en trouve des traces dans les époques antéhomériques. Agamemnon, à son retour de Troie, reçu par Clytemnestre avec une magnificence affectée et sinistre, s'étonne des tapis somptueux qu'elle a étendus sur le seuil du palais des Atrides, et il lui répugne de marcher sur la pourpre brodée, qu'il regarde, dans sa simplicité héroïque, comme réservée aux dieux.

Les tapis veloutés, c'est-à-dire façon du Levant, étaient fabriqués en France, au treizième siècle, et nous en avons la preuve par les règlements faits au Châtelet de Paris, en 1302, pour la corporation des maîtres tapissiers de cette ville, règlements qui soumettent à la même maîtrise la communauté des tapissiers *sarrasinois*, reconnue la plus ancienne

de toutes, et celle des tapissiers de haute lisse. Quoi qu'il en soit, une manufacture royale de tapis veloutés, façon de Turquie, fut fondée au Louvre en 1604, par la volonté d'Henri IV et malgré Sully ; la direction en fut confiée à Pierre Dupont qui, dans son ouvrage de la *Stromatourgie*, nous apprend lui-même comment il eut la conduite de cette manufacture dont les ateliers furent établis au-dessous de la grande galerie. Trente ans plus tard, sous Louis XIII, la fabrique royale fut transférée du Louvre en la maison de la Savonnerie, près de Chaillot, et c'est en 1826 qu'elle fut réunie aux Gobelins. Cependant les tapis de Turquie, fabriqués à la Savonnerie, étaient loin de suffire à la consommation considérable qui s'en faisait en France, et qui suppose de grandes importations ou des manufactures privées. Au siècle de Louis XIV, le tapis de Turquie était un luxe obligé dans la haute bourgeoisie, une sorte de bienséance, à en juger par cette charmante fable où le rat de ville, qui n'est pourtant pas un bien grand personnage, se met en frais pour recevoir le rat des champs *d'une façon fort civile :*

> Sur un tapis de Turquie
> Le couvert se trouva mis.

Ces tapis, du reste, qu'ils fussent imités ou originaux, ne couvraient que les tables ; ceux que l'on étendait sur le plancher étaient mélangés de lin et de coton.

II

IL EST ABSURDE DE FEINDRE DANS UN TISSU QUI DOIT ÊTRE FOULÉ AUX PIEDS DES EFFETS DE MODELÉ ET DE PERSPECTIVE, ET IL EST INCONVENANT D'Y REPRÉSENTER DES FIGURES HUMAINES.

Les tapis fabriqués en France, à Aubusson, à Felletin et ailleurs, aussi bien qu'à la Savonnerie, s'ils ne différaient point, par le travail, des tapis du Levant, s'en distinguaient malheureusement par le dessin du modèle et par le choix des couleurs. Au délicieux désordre des tapis orientaux, dans lesquels la bordure seule est régulière ou paraît l'être, on substitua une symétrie solennelle et froide, et la représentation d'objets qu'il est impossible de voir par terre. Ordinairement, la surface, au lieu d'être divisée en fractions qui supposeraient des tapis placés bout à bout, était considérée comme une et invariable. Dans l'axe de la pièce que devait couvrir le tapis velouté, un lourd bouquet de roses énormes se détachait sur le fond blanc d'un ovale dessiné en cartouche ou en écusson. Le reste du fond, quand il était uni, présentait un bleu délavé, un gris-perle ou un vert fade, quelquefois un rouge solide et franc. Ce fond était enfermé dans un triste polygone ou dans un carré plus triste encore, échancré en demi-cercle à ses angles ou au milieu de ses côtés. Par un incroyable renversement des plus simples convenances, de grosses moulures, semblables à celles que l'on traîne en plâtre avec un calibre, sous les plafonds, se modelaient sur le plancher en saillies menaçantes, qui, pour plus d'attrait, sans doute, feintes en bronze doré, et enguirlandées de

roses, formaient un agréable mélange de métal et de fleurs ! Venaient ensuite des bandes de couleur, plus ou moins assombries, de nature à augmenter la différence des plans, de sorte que le visiteur, dès qu'il met les pieds sur un pareil tapis, est tenté de lever la jambe pour franchir ces cimaises détachées du lambris ou ces corniches qui semblent écroulées du haut des soffites sur le parquet, et qui sont d'ailleurs figurées à merveille, avec leurs luisants, leurs demi-teintes, leurs ombres, leurs reflets ! Ajoutez que ce cadre ingénieux, lorsqu'il entourait un fond de bleu rabattu, donnait l'idée d'un ciel d'azur tendre, gracieusement changé en précipice. Il arrivait souvent qu'au centre d'un tapis de parade, on faisait tisser ses armoiries sans songer qu'elles seraient toujours cachées sous un guéridon ou toujours foulées aux pieds.

Ce n'est rien encore, au prix de certains modèles, compliqués de figures dont l'image était tramée au point sarrasin sur les tapis de la Savonnerie, sans que personne, apparemment, en fût choqué. Il ne fallut rien moins que la Révolution française pour mettre fin à ces attentats contre le bon sens et le bon goût. La première réforme apportée dans le choix des modèles date du mois de vendémiaire 1794. Un jury des arts, nommé par le comité de Salut public, se transporta aux Gobelins et à la Savonnerie, et il consacra seize séances à examiner les ouvrages en cours d'exécution, dont plusieurs furent discontinués. Ce jury se composait de personnages éminents ou illustres : Percier, architecte ; Prudhon et Vincent, peintres d'histoire ; Moitte, sculpteur ; Bitaubé et Legouvé, hommes de lettres ; Belle, directeur des Gobelins ; Duvivier, directeur de la Savonnerie ; Monvel, de la Comédie-Française. Son travail terminé, le jury des arts proposa d'ouvrir un concours pour la création de modèles propres à la manufacture de la Savonnerie. Dans le pro-

gramme qu'il arrêta, se trouve ce passage remarquable : « Les artistes auront soin de ne présenter, dans leurs projets, « que des formes prononcées, d'un goût simple et grand, et « de n'y point mêler des figures humaines qu'il serait révol- « tant de fouler aux pieds dans un gouvernement où l'homme « est rappelé à sa dignité, ne comprenant toutefois, dans cette « acception, aucune espèce de chimères, telles que centaures, « tritons et autres monstres. »

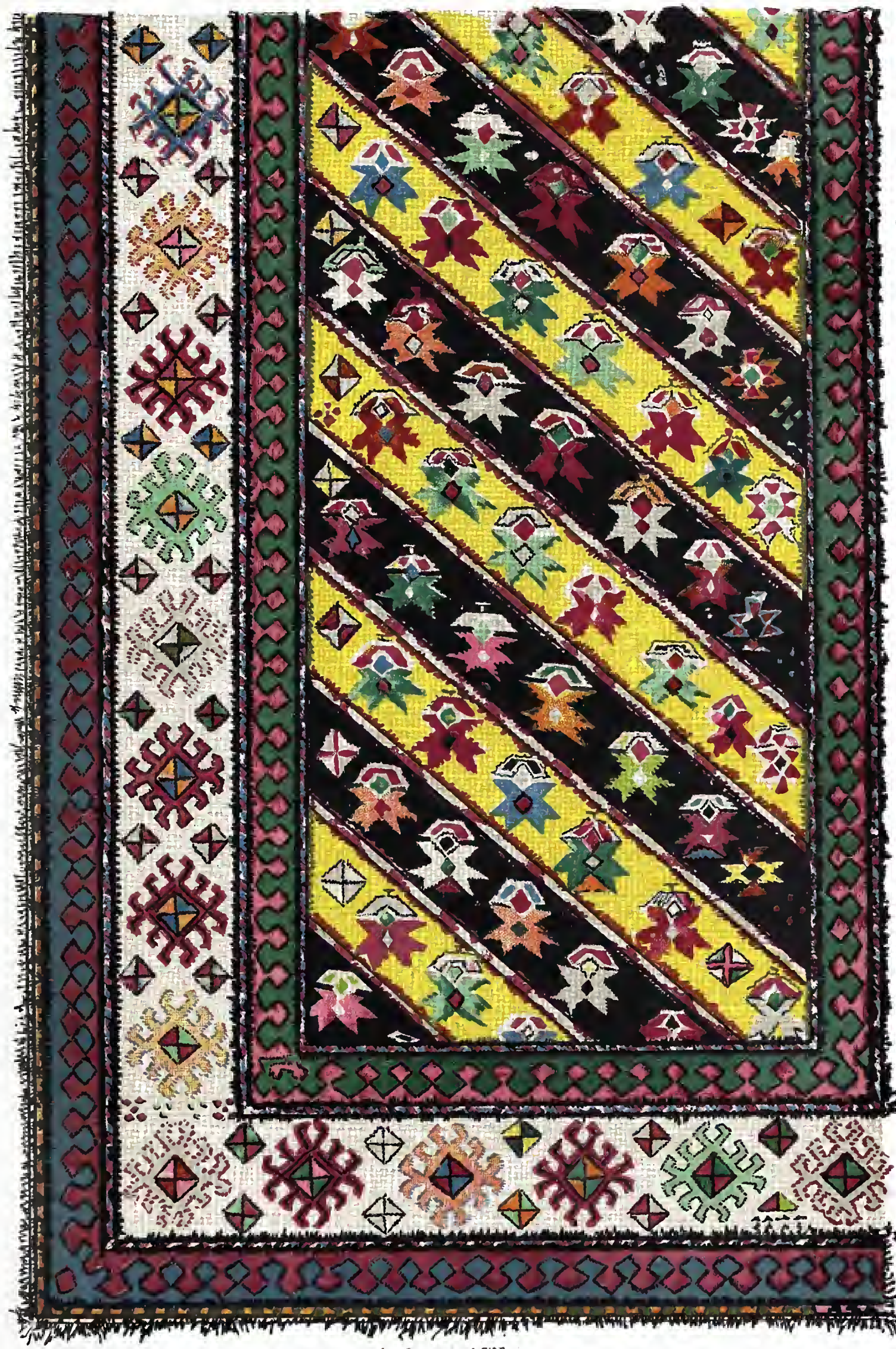
A partir de cette époque, on ne vit plus reparaître les figures humaines sur les tapis fabriqués à la manufacture de l'Etat. Mais le mauvais goût ne tarda pas à prendre sa revanche. Sous la Restauration, un magnifique tapis fut commandé à la Savonnerie, pour être donné par le roi à l'archevêché de Paris. Ce tapis était destiné à couvrir, dans les grandes cérémonies, le pavement en mosaïque du chœur de Notre-Dame. Croirait-on que l'artiste chargé du dessin eut l'idée d'y représenter au naturel un ciboire, des chandeliers, des encensoirs, une tiare, des mitres, des crosses, des missels, de sorte que ces mêmes objets, visibles et palpables sur l'autel ou dans le sanctuaire, sont reproduits sur le sol, au point turc, et que le prélat officiant rencontre sous sa mule l'image, parfaitement imitée en relief ! des instruments du culte, qui paraissent renversés par terre, comme si quelque Héliodore venait d'être chassé du temple ! Il faut être juste : de pareilles hérésies ne sont pas sans exemple, même dans cette antiquité grecque qui nous a laissé tant de modèles excellents et tant de preuves d'un goût exquis. Une mosaïque célèbre, exécutée dans une salle de festin, à Pergame, qui était la ville la plus renommée pour les tapis, représentait les débris d'un repas laissés par terre, ce qui avait fait nommer cette salle *Asarote* (non balayée). On y voyait aussi une colombe qui boit et dont la tête se réfléchit dans l'eau, une autre qui s'épluche au soleil sur les bords d'un canthare.

C'étaient là sans doute une exception, une matière à surprise, un simple jeu ; mais le sentiment et le goût ne perdent jamais leurs droits, même dans les plaisanteries traduites en pierres de couleur ou tissées en laine.

III

L'IMITATION DES FLEURS OU DES FRUITS DANS LEUR VÉRITÉ NATURELLE DOIT ÊTRE BANNIE DE LA PEINTURE DES TAPIS POUR FAIRE PLACE AUX CRÉATIONS DE LA FANTAISIE.

En revêtant les prés d'herbe et de fleurs, en étendant sur la terre, sur les rochers et les sables des mousses de velours, la nature nous a fourni la première idée et le premier modèle du tapis. Sans s'écarter beaucoup de ce prototype, les Orientaux ont su varier à l'infini le dessin des tissus qui devaient leur servir de lit ou couvrir le sol du harem, ou les envelopper durant les fraîches nuits du désert. Et que de manières ils ont imaginées de rappeler les sensations agréables qu'on éprouve à se promener sur un épais gazon! Quelle diversité sans fin dans les images de fantaisie dont ils ont orné leurs tapis! Tantôt ils ont supposé une inversion dans le spectacle de la campagne en prenant pour fond le jaune des boutons d'or, comme si le soleil brillait par-dessous la terre ; tantôt ils ont transformé la verdure en un bleu d'outre-mer, comme si le ciel le plus profond était descendu dans la prairie ; tantôt ils ont transposé les couleurs par une greffe chimérique, donnant au liseron le bleu de la pervenche, au barbeau l'écarlate de la pivoine, et créant ainsi, à l'usage du tisseur, une botanique imaginaire. En évitant de représenter les objets naturels



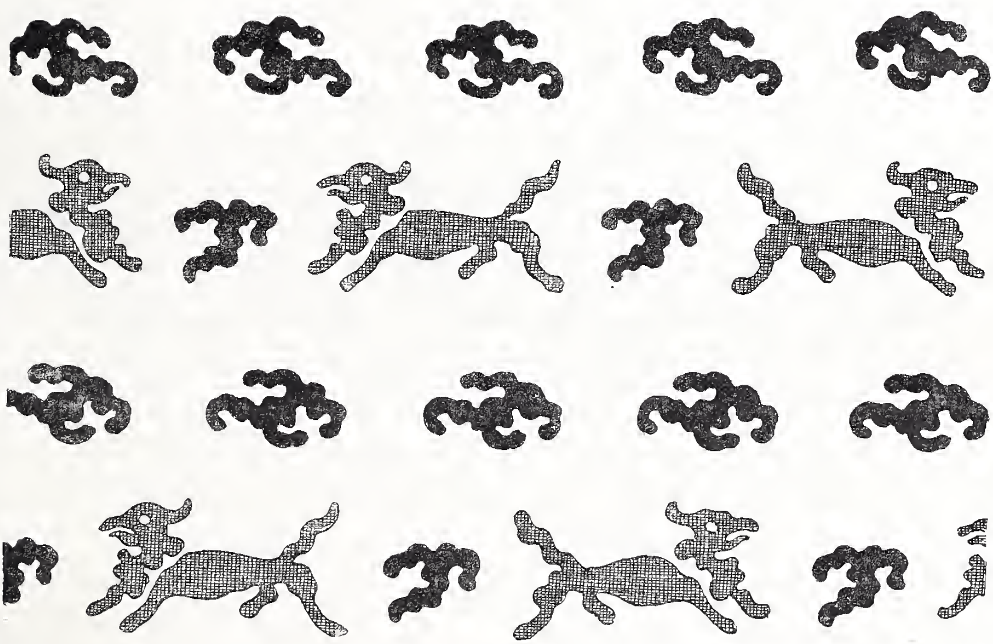
Imp. Lemercier & Cie, Paris.

TAPIS D'ORIENT

Collection de l'auteur

dans leur vérité, comme l'on fait en France, à Aubusson, où l'on imite les roses à ravir, en peignant des fleurs aplaties comme dans un herbier, l'artiste oriental diminue la répugnance que doit ressentir un homme délicat à écraser, à salir sous ses pieds une rose en trompe-l'œil, fraîchement épanouie et toute brillante de ses plus belles teintes.

Quelquefois des animaux impossibles se glissent au milieu



de cette flore fantastique, par exemple, des manières de chiens qui alternent avec des manières de crabes, et qui courent encore, bien que leur tête ne tienne plus à leurs épaules, comme ceux que nous avons vus figurer à la dernière Exposition universelle, dans la montre des tapis japonais, ou bien des oiseaux anguleux, semblables à ces poules en papier dont s'amusent les enfants, et qui traversent les fonds ou les bordures sur leurs pattes en triangles. La géométrie est venue, en effet, mêler ses

figures à celles des floraisons naturelles ou inventées. Un dédale de droites et de courbes, de losanges brisés, de petits polygones que pénètrent des diagonales interrompues et coupées elles-mêmes par des cercles inachevés : ce sont là autant d'éléments dont le coloriste s'empare pour varier son dessin. Revêtue de chaudes couleurs, l'aride géométrie s'amollit sous les douceurs de la laine. Elle corrige l'aridité de ses formes par le moelleux du tissu et plus encore par les menues irrégularités d'un travail fait à la main. Il est, au surplus, des tapis auxquels ne saurait convenir la confusion des motifs : ce sont les *tapis de prière*. Tout musulman s'agenouille cinq fois par jour, la face tournée vers la cité sainte, sur un tapis, et s'il n'a pas de tapis, sur un de ses vêtements, et il se prosterne à certains moments pour toucher la terre. Il faut donc que le tapis soit divisé en deux parties bien distinctes, afin que le croyant ne soit pas exposé à mettre aujourd'hui sa tête à la place où il avait mis ses pieds hier. Et c'est la géométrie qui intervient pour marquer la division du tapis par des figures inégales, rehaussées de couleurs intenses dans leur harmonie et tranquillisées dans leur éclat.

IV

L'ÉTUDE DES TAPIS D'ORIENT EST INDISPENSABLE AUX FABRICANTS DE TAPIS EUROPÉENS.

Les tapis, les tentures, les portières, constituent la maison portative des Arabes voyageurs. Ils se font avec des tissus un sol, des lits, des sofas, les murs inclinés d'une tente et le faîtage d'une toiture. A ces tissus sont attachées leurs croyances et leurs pensées, l'intimité de leurs sentiments et de leur vie.

Quels trésors de couleurs furent déployés devant nous lorsque, nous trouvant en Égypte, nous vîmes arriver de toutes les contrées de l'islam les musulmans appelés par le khédive à l'inauguration solennelle du canal de Suez, et ceux qui profitaient d'une circonstance aussi mémorable pour faire le pèlerinage de la Mecque. Ce fut un spectacle impossible à oublier et à décrire. Des mahométans du Maroc, d'Alger, de Tunis et de Tripoli, d'autres accourus du fond de l'Hindoustan, des rives du Tibre et de l'Euphrate, des bords de la mer Caspienne, étaient venus, sur l'invitation du vice-roi, assister à une fête qui jamais plus ne devait se renouveler. On voyait parmi eux des Malais, des Beloutchis, des Persans, des Boukares, des Turcomans, des Kurdes, des Syriens, des Cypriotes, des Candiotes, des insulaires de l'Archipel, des habitants de la Troade et de l'antique Lesbos, et des Arabes de l'Afrique occidentale. Voyageurs invités et dévots pèlerins n'avaient guère d'autres bagages que des tapis roulés. Cette macédoine de peuples divers, groupés au grand soleil, sur le sable d'Ismaïlia, y formaient eux-mêmes comme un vaste tapis de figures mouvantes sur fond blanc. Ceux qui venaient de débarquer à Alexandrie pour se rendre à la Mecque, moins riches que les autres, étaient habillés de mille couleurs et leur caravane rappelait à notre esprit les fables indiennes et tous les contes arabes qui avaient enchanté notre jeunesse. Leurs yeux escarbouclés, à conjonctive jaune, nous regardaient sans nous voir. Tel vieillard, vêtu de splendides guenilles, ressemblait à un calife de Bagdad, depuis longtemps dépossédé. Des marchands de Samarcande, des joailliers d'Ispahan, des changeurs d'Alep, s'étaient glissés, peut-être avec une idée de lucre, parmi ces fidèles croyants. Un jeune homme robuste et fier portait sur ses épaules son père paralytique. Une femme infirme s'appuyait en gémissant sur une jeune fille maladive et pâle. Des enfants grimpaient à l'impé-

riale des wagons pour se coucher sur des montagnes de tapis, et toutes ces physionomies étaient, pour nous autres Européens, si nouvelles, si étranges, qu'on eût dit d'une population appartenant à une autre planète et descendue en pèlerinage sur la terre.

Le jour de l'inauguration, quand des navires de tous les pavillons eurent fait leur entrée triomphale dans le canal de Suez, en passant devant des milliers de tentes dressées sur le rivage, le vice-roi donna une fête magnifique dans un palais qu'on venait d'improviser à Ismaïlia. Mais qui aurait pu s'y attendre ? Tous les planchers de ce palais féerique étaient couverts de tapis d'Occident apportés par les vaisseaux de Marseille ! Tandis que la ville entière était resplendissante des plus rares, des plus précieuses tentures de l'Inde, de la Perse, du Daghestan, de la Caramanie, de Smyrne et d'Alger, de Tunis et d'Assouan, nous eûmes l'humiliation inattendue de voir s'étaler, sous nos pas, les teintes indigestes de nos tapis d'Europe, les uns dont l'aspect était refroidi par de grandes taches d'un blanc cru, les autres qui semblaient condamnés à la pénitence du gris. Presque tous étaient déshonorés par le mélange adultère des couleurs.

Une grande leçon nous fut donnée ce jour-là par une simple comparaison. Le violent contraste que produisaient la splendeur des tissus de l'Orient avec la froideur ou la crudité de la palette occidentale aurait suffi pour nous faire comprendre les lois de la décoration, en ce qui touche l'art de peindre les tapisseries et les tapis. Nous apprîmes alors que l'harmonie des couleurs doit être cherchée, non pas dans leur atténuation, mais dans leur plus haute puissance ;

Que cette harmonie s'obtient au moyen du jeu des complémentaires, qui tour à tour s'exaltent par leur rapprochement et se neutralisent par leur mélange, ou sont apaisées par les teintes analogues ;

Que toutes les couleurs rabattues peuvent résulter du mélange des complémentaires à doses inégales ; que, par exemple, 10 quantités de rouge, mêlées à 8 de vert, produisent un gris légèrement rouge, tandis que 10 quantités de vert, mêlées à 8 de rouge, produiraient un gris légèrement vert ;

Que ce mélange à doses égales et à égale intensité donne un gris absolument incolore ;

Que le blanc et le noir sont des épices dont il faut user dans une petite mesure pour assaisonner le spectacle décoratif d'un tissu ;

Que les couleurs franches et pures doivent suffire au tapissier, puis qu'il peut, soit avec le mariage des fils, soit par l'alternance des hachures, obtenir toutes les nuances désirables de teinte et de ton ;

Que le contraste des couleurs porte à la fois sur le ton et sur la teinte ; qu'ainsi lorsque deux surfaces contiguës sont différentes par la couleur et par le degré d'intensité, il se produit deux phénomènes : un contraste de ton qui fait que la plus foncée des deux couleurs paraît plus foncée, pendant que la plus claire paraît plus claire, et un contraste de teinte, parce que la complémentaire de chacune des deux couleurs s'ajoutant à la couleur juxtaposée, le jaune à côté du bleu semble légèrement orangé et fait paraître le bleu légèrement violet.

D'autres enseignements nous furent donnés durant ce beau voyage : les tapis, comme tous les ouvrages décoratifs, doivent présenter à l'œil une dominante de couleur. L'artiste oriental compose sa symphonie, tantôt dans un mode brillant et fier, tantôt dans un mode suave et tendre. Il y a des tapis d'Orient où la couleur éclate comme une fanfare de trompettes ; il en est où le mariage des teintes produit un effet doux, subordonné au triomphe d'une autre couleur, et qui semble préparé pour rehausser la beauté vivante. Toujours une

couleur domine : ici, c'est un jaune radieux, disposé en larges bandes ; là, c'est la splendeur étouffée d'un rouge feu, ou bien c'est la tristesse d'un bleu obscur, taché de formes indécises ou semé d'étoiles qui varient de l'orangé au roux, du tanné au noir. Quelquefois la dominante est fauve et donne l'idée d'une peau de bête féroce, ouvrée par la main d'une jeune fille. Chez nous, lorsque nous fabriquons un tapis où toutes les couleurs du prisme sont distribuées sur un dessin géométrique, il est rare que l'œil n'hésite pas entre ces diverses teintes enchevêtrées, ne sachant à laquelle se prendre. Toutefois, dans un pays comme le nôtre, où les lambris de nos appartements sont couverts par des meubles, où les fenêtres sont garnies de rideaux et les murs ornés de tentures en tissus ou en papiers peints, il importerait que les tapis, sans être monochromes ou simplement granités, eussent une coloration tonique, fondamentale, par la raison que si le meuble est rouge, un tapis où dominera le vert remontera le ton du meuble quand ce ton sera défraîchi, et que le même avantage sera obtenu par un tapis passe-velours ou pensée sous un meuble bouton d'or.

Cependant si les tapis asiatiques sont incomparables, il faut dire, pour être juste envers nos fabricants et nos dessinateurs, que le tissage des tapis est en Orient l'occupation favorite des femmes (1), et que les laines de ces contrées sont beaucoup plus belles que les nôtres. Imbibées de soleil, lustrées par une

(1) Les tapis de Smyrne et de Caramanie, a écrit Léon Lagrange (*Gazette des Beaux-Arts*), sont tous tissés par des mains féminines. Quand une enfant est arrivée à l'âge de tenir une navette, on lui donne des laines de toutes les couleurs. Entre deux arbres on tend une corde, et l'on dit à la jeune ouvrière : « A toi de faire ta dot. » Un modèle grossier, les traditions du village, les conseils de sa mère, l'exemple de ses compagnes, sont ses seuls guides ; elle n'a pour maître que son caprice, et c'est suivant le plaisir de ses yeux qu'elle assortit les couleurs. L'œuvre se poursuit lentement : chaque année ajoute une bande au tissu. Lorsqu'enfin le temps est venu de songer au mariage, le tapis est vendu et le produit devient la dot de la jeune fiancée.

rosée bienfaisante, les toisons participent de la vitalité des bêtes qui en sont revêtues. La laine de ces contrées, quand on la met en œuvre, conserve quelque chose d'onctueux, de moelleux, comme s'il y restait un peu de suint ou que l'on eût évité un excès de dessiccation. En nous montrant un superbe tapis, au Caire, un officier du vice-roi nous disait un mot qui nous frappa : « La laine en est vivante. » Pour ce qui est de la teinture, il faut croire que les laines du Levant se pénètrent mieux de la couleur, car il paraît certain que le même dessin, exécuté en France, donne un tissu plus riche, plus beau, plus harmonieux lorsqu'il est exécuté en Asie. Que de soins, d'ailleurs, ne prennent pas les teinturiers de la Turquie, de la Perse ! Dans le Kurdistan, on imprègne jusqu'à soixante fois de suite certains tons délicats qui seraient susceptibles de pâlir encore et de disparaître, le turquoise, le lilas, le vert-de-gris, le rose orangé. Aussi, lorsque la saison est venue d'enlever les tapis, on les plonge et on les maintient quinze ou vingt jours au fond de la rivière, d'où ils sont retirés plus resplendissants que jamais.

C'est donc à la qualité des laines et à leur lavage que notre industrie doit prendre garde, et particulièrement à la teinture, aujourd'hui surtout que la science fournit à nos teintureries des matières colorantes, dérivées de la houille, et qui deviendront, grâce à nos chimistes, aussi résistantes qu'elles sont exaltées. Au surplus, il serait étrange, en ce qui touche la question d'art, que le sentiment de la couleur ne pût pas revivre dans ce pays de France que la peinture des vitraux a rempli de merveilles, et où les verriers de notre nation, au moyen âge, se sont montrés en leur genre, les plus grands coloristes du monde.

DES MEUBLES

I

LE MOBILIER D'UN APPARTEMENT EXIGE UN ORDRE SENSIBLE SURTOUT DANS LES PIÈCES OU L'ON DOIT RECEVOIR LES ÉTRANGERS.

Les lois du goût ont cela d'heureux qu'elles s'accommodent parfaitement aux divers états et qu'elles sont applicables à tous les degrés de la fortune. Bien qu'il soit un raffinement de la raison et qu'il suppose une certaine aristocratie dans la manière de sentir, le goût n'a pas besoin de la richesse, et la distinction des sentiments n'a rien d'incompatible avec la simplicité des conditions et des mœurs. Cela veut dire que le goût, dans les matières qui nous occupent, n'est que la notion délicate des rapports entre les hommes et les choses, qu'il peut conséquemment se trouver partout, et rendre intéressante une habitation modeste aussi bien que les plus magnifiques palais.

Lorsqu'on se présente pour la première fois chez une personne que l'on ne connaît point et qui vous fait attendre dans son salon ou, mieux encore, dans son cabinet, on se forme le plus souvent une idée de cette personne d'après l'impression que l'on éprouve à la vue de son intérieur, et de même que nous

jugeons de sa condition et de sa fortune par l'importance de son mobilier, de même il nous semble que quelque chose de son caractère se révèle dans la seule disposition de ses meubles et dans l'économie de tous les objets que nous voyons.

Quel que soit le mobilier d'un appartement, qu'il soit austère ou somptueux, opulent ou simple, il y faut avant toute chose un certain ordre, un ordre sensible, surtout dans les pièces que l'on ouvre à ses amis, et à plus forte raison dans celles où l'on doit recevoir les étrangers. L'absence de toute symétrie serait une impolitesse à l'égard du visiteur, parce qu'elle l'empêcherait de se reconnaître au milieu du désordre produit par des lignes brusquement rompues, par des couleurs mal assorties dans leur rapprochement fortuit, par des meubles déplacés. Celui qui vient de traverser les bruits et les cris de la rue doit s'attendre à trouver du calme dans l'intérieur des maisons où il entre, et cette impression dépend tout d'abord de la tranquillité qui résulte, sous une lumière plus douce, de meubles rangés en bon ordre, chacun à la place que lui assigne la division des parois et des trumeaux. Il faut d'ailleurs convenir que les habitants mêmes d'une maison ou d'un appartement ont besoin d'y mettre de l'ordre, non seulement parce que l'ordre agrandit l'espace en facilitant la circulation, mais aussi parce qu'une fois sortis de chez eux pour se mêler à la vie du dehors, à l'agitation des affaires, aux émotions que causent toujours les nouvelles de la place publique et les mouvements de la foule, ils auront du plaisir à retrouver la paix domestique dans un intérieur où les choses étant bien arrangées et remises là où l'on a coutume de les voir, formeront un spectacle sans cahot, pour ainsi dire, et sans bruit. Cela est si vrai que beaucoup de personnes ne pouvant supporter la vue d'un buste qui n'est pas d'aplomb, d'un tableau qui n'est point parallèle à la cimaise, d'un siège qui paraît de travers

ou d'une table qui penche sur ses pieds inégaux, portent involontairement la main à ces objets pour les redresser.

Mais l'arrangement symétrique des meubles n'est pas nécessaire partout. Autant il donne un air de repos et de dignité aux appartements de réception, autant il serait froid et déplacé dans un cabinet d'études, de retraite ou de conversation, dans un atelier de sculpteur ou de peintre, dans un boudoir. Même chez un homme d'une humeur rassise et d'un esprit méthodique, la régularité ne serait pas longtemps possible dans une pièce où il travaille en compulsant des papiers, en consultant des livres, des cartes, des plans, des gravures. Un artiste qui se recueille avant de se mettre à l'œuvre, ou qui déjà s'occupe à réaliser les rêves de son imagination, a besoin d'être entouré d'objets variés et nombreux, qui favorisent la liberté de son esprit et qui la provoquent par l'inattendu de leurs rapprochements, par l'étrangeté de leurs contrastes.

Si un jour comprimé venant d'un peu haut convient à l'atelier d'un statuaire ou d'un peintre, ce n'est pas seulement parce qu'un tel jour modèle énergiquement les figures, en augmente le relief et imprime de la fermeté à tous les accents ; c'est aussi parce que les ombres qu'engendre une lumière ménagée, entrant par une ouverture unique, et non combattue par d'autres lumières, sont des ombres propices à la rêverie, des ombres silencieuses au sein desquelles certains meubles ne brillent que par places, d'autres ne s'accusent que par leurs angles, d'autres se laissent deviner par quelque reflet. Çà et là, des moulages en saillie sur un mur sombre appellent un instant l'attention. Des figures en ronde bosse s'imposent au regard par leur geste expressif, par leur immobile mouvement. L'œil glisse sur de vieilles tentures et s'arrête un moment sur une guitare espagnole, sur des armes dont la ciselure étincelle. En couvrant sa toile ou en pétrissant l'argile, l'artiste aperçoit des peintures ébauchées, des maquettes dé-

grossies. La monochromie des plâtres ou des marbres fait valoir les colorations environnantes. Une ancienne armoire, à pentures en fer forgé, laisse voir, par un vantail ouvert, de vieux livres reliés en parchemin, des verres singuliers de galbe et de couleur, des faïences. Une étoffe d'Orient est négligemment jetée sur le dossier d'une chaise du moyen âge ; une plante fleurit, verte et rose, dans son cachepot de porcelaine, sur un bahut de chêne noir ; un bouquet se rafraîchit dans un verre d'eau. Sur un coussin de velours gît une bordure oubliée et fanée, tandis que des gravures jaunies par le temps s'échappent d'un portefeuille qu'elles ont crevé de leur poids ou déformé. Des figures volantes suspendues au plâfond par un fil se projettent sur une frise en bas-relief que surmodèle la poussière, coupent la vue d'un portrait enfumé ou se réfléchissent dans une glace à biseau penchée en son cadre d'ébène. Au milieu de ce beau désordre, l'esprit, vaguement sollicité en divers sens, n'en est que plus libre. De même qu'il est facile de s'isoler complètement lorsqu'on se trouve perdu dans une grande foule, de même l'imagination est prompte à se mettre en route quand elle est enfermée dans un intérieur plein de choses plus ou moins intéressantes, qui éveillent des idées confuses en multipliant les sentiments ou les sensations qui s'attachent aux formes et aux couleurs.

Une jolie femme dans son boudoir n'a que faire non plus de la symétrie. Chez elle, un aimable désordre est aussi un effet de l'art et de la grâce. Là il n'est pas besoin que les sièges soient pareils, que la causeuse soit vêtue de la même soie qui recouvre les fauteuils ; il n'est pas besoin que telle miniature, accrochée près de la glace, ait son pendant de l'autre côté. Au contraire, une apparence de liberté sied à merveille dans ces petits salons intimes où l'on n'entend que menus propos, riens élégamment dits, galanteries de ma-

drigal. La différence des sièges, celui-ci en damas, celui-là en tapisserie ou en soie rayée à larges bandes, est encore un moyen d'exprimer des préférences délicates, des nuances dans l'attention ou dans la faveur. Telle chaise étroite et haute semble inventée et choisie pour abréger une visite importune ; telle autre, basse, large et profonde, invite à prolonger une visite qui plaît. Rien n'est plus de mise dans un boudoir, que la fantaisie, l'irrégulier, l'imprévu.

Voyons maintenant s'il existe des principes à suivre pour la conception et la fabrication d'un meuble, en ce qui touche les formes d'abord, et ensuite les garnitures et les couleurs.

II

DANS LE DESSIN D'UN MEUBLE LES LIGNES DROITES DOIVENT ÊTRE DE PRÉFÉRENCE EN SENS VERTICAL ET LES LIGNES COURBES EN SENS HORIZONTAL.

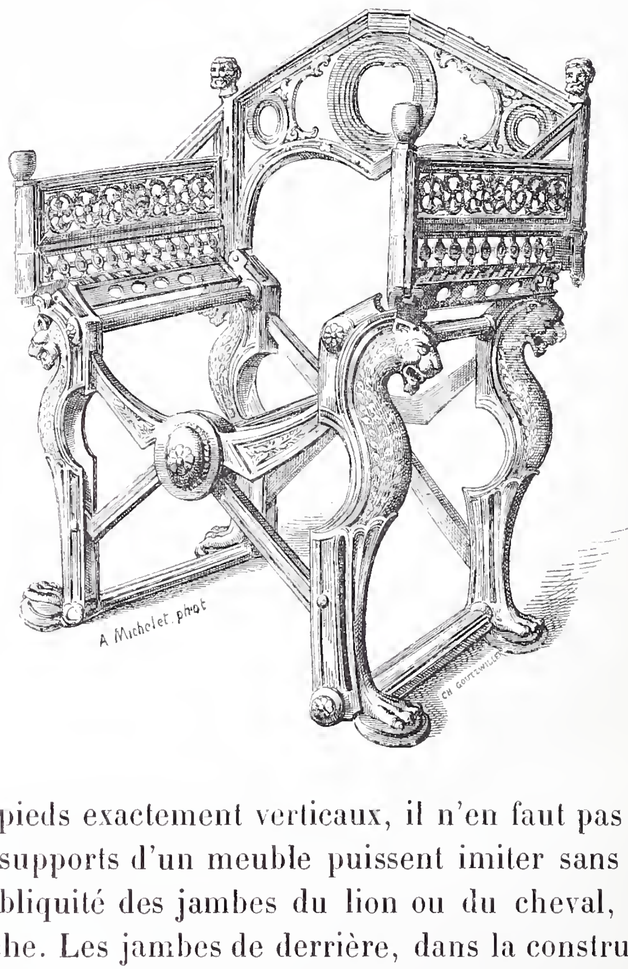
L'observation et le goût disent assez que si les lignes droites et les lignes courbes doivent entrer dans le dessin d'un meuble, c'est en sens vertical qu'il faut user des droites, en réservant les courbes pour le sens horizontal. Quels que soient, en effet, les mouvements de la vie ordinaire, ils se passent tous en lignes courbes. C'est par exception qu'un homme se tient debout, droit et raide, et qu'il a les bras tendus. Les femmes, en particulier, ne prennent pas une attitude, ne font pas un geste qui ne présentent des contours curvilignes, des inflexions doucement harmonieuses. Pour tisonner, elles se penchent; pour cacheter une lettre, elles arrondissent le bras ; pour allumer une bougie, pour vous indiquer un siège, pour vous offrir une tasse de thé, elles ont des souplesses charmantes. Si une femme porte la main à ses cheveux, si elle tourne négligemment les feuillets d'un livre, si elle est assise devant son

feu ou si elle est debout devant sa glace, toute sa personne fuit les lignes droites. Sa robe bouffante, ses fichus noués à demi, ses rubans qui ondoient, sa chevelure qui flotte, tout cela dessine des formes sinueuses, des courbes gracieusement brisées.

Il résulte de cette observation que si la ligne droite n'intervient pas pour donner aux petits tableaux accidentels de la vie privée une assiette tranquille et une certaine dignité, l'on n'aura tout le long du jour et partout que le spectacle fastidieux de formes rondes, de surfaces arquées ou convexes, de lignes recourbées. Mais où placer la ligne droite si ce n'est dans les meubles en la dessinant dans l'axe de toutes les parties perpendiculaires au plancher? Là où les portes sont dissimulées par des tapisseries, là où les jambages et les châssis des fenêtres sont cachés par des rideaux aux contours légèrement ondulés, la verticale ne s'accuserait nulle part et l'œil en serait inquiété. Donner aux tables, aux canapés, aux guéridons, des pieds en consoles, aux commodes des pieds de biche, avec des entre-jambes en limaçon comme en ont si souvent les meubles façon de Boulle, affecter des cambrures dans tous les supports comme on le faisait au temps de Pompadour, n'est-ce pas déconcerter le regard qui, ne sachant plus où retrouver la verticale, croit voir tous les objets, jetés en dehors de leur aplomb, tenir comme par miracle, sur des supports obliques, fuyants et contournés?

Autrefois les fauteuils (faudesteuils) étaient des pliants qui se pouvaient aisément transporter. Sur leurs pieds en X était tendue une tapisserie, et c'est dans ce genre qu'était dessiné le fauteuil dit de Dagobert, rendu rigide plus tard par l'adjonction d'un dossier en bronze. Mais une telle disposition n'a rien de désobligeant pour le regard, parce que les contre-poids y sont évidents. Quelquefois, le fauteuil ancien n'a du pliant que l'apparence. Il repose sur un épais cerceau,

coupé par deux traverses horizontales, dont la dernière appuie sur le sol. Ici encore, le spectateur est rassuré, parce qu'il voit une voûte de noyer ou de chêne substituée à une plate-bande sur ses piédroits. Hors ces deux cas particuliers, les pieds à consoles représentent dans les meubles une conception vicieuse. De ce que les quadrupèdes ne sont pas portés



sur des pieds exactement verticaux, il n'en faut pas conclure que les supports d'un meuble puissent imiter sans inconvénient l'obliquité des jambes du lion ou du cheval, les pieds de la biche. Les jambes de derrière, dans la construction des quadrupèdes, sont des arcs-boutants. Destinés à se mouvoir, à courir, ces animaux ont des membres taillés conformément à leur destination, et jamais nous n'éprouvons la moindre inquiétude sur l'équilibre qu'ils garderont dans leur mouve-

ment, dans leur course. Mais un objet immobile, un objet inerte, ne saurait reposer sur les mêmes pieds qu'un être vivant. Il doit se présenter dans des conditions de stabilité absolue ; il doit être solide en réalité et solide en apparence. La verticale est donc la seule ligne naturelle de tous les supports dans la construction des meubles comme dans celle des bâtiments.

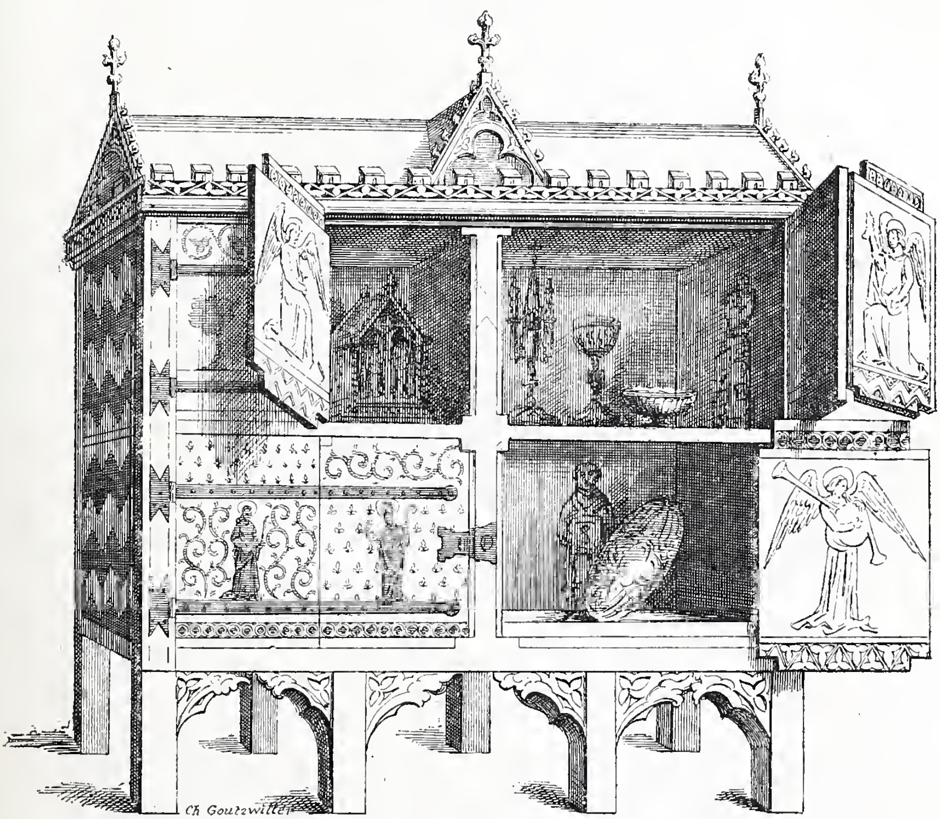
Cependant, il ne faut pas entendre ici par ligne verticale une ligne roide, un simple bâton. Il suffit que la verticale soit dans l'axe du support et que l'œil l'y devine, car rien n'empêche que les pieds d'une table, par exemple, soient taillés alternativement en dés et en boules, en sphère aplatie et en coupole renversée. Rien n'empêche qu'ils soient tour à tour épais et amincis, qu'ils soient façonnés en balustres, ou, si l'on veut, tournés en colonnes torses. Ces sortes de colonnes ne sont même supportables que dans les objets de petite dimension. L'architecture a pu les employer, sans doute, soit comme meneaux pour soutenir les deux arcs d'une fenêtre géminée ou pour en soulager le linteau, soit comme montants pour porter un baldaquin ou un ciborium ; mais un portique de colonnes torses, sur lequel reposerait l'entablement d'un édifice monumental, serait choquant au dernier point, parce qu'il donnerait l'idée d'un support qui fléchit, se déforme et se tord sous le trop pesant fardeau qu'on lui a imposé. Dans l'ébénisterie, au contraire, où tout est sous l'œil et sous la main, les colonnes torses peuvent être bienvenues, par la raison qu'elles y figurent simplement une tige travaillée au tour, dans laquelle persiste visiblement un axe vertical, qui rassure le spectateur. Rien ne s'oppose, du reste, à ce que la spirale du fût soit cannelée, rudentée, ornée ou lisse ; rien ne s'oppose, enfin, à ce que l'ébéniste ne mette en œuvre tous les moyens imaginables pour ôter de la sécheresse à la perpendiculaire qui tombe sur le plancher.

III

L'ÉBÉNISTERIE AYANT D'AUTRES CONVENANCES QUE L'ARCHITECTURE, NE DOIT AFFECTER DANS LE DESSIN DE SES MEUBLES NI LA FORME DES ÉDIFICES NI L'IMITATION DE LEURS ORNEMENTS ARCHITECTONIQUES.

Comme l'architecture, l'ébénisterie se compose de supports et de parties supportées, de montants et de traverses, mais il ne faut pas abuser de ces analogies, et croire qu'on peut imiter en petit, dans la fabrication d'un meuble, ce qui se fait en grand dans la construction d'un édifice. Quand il s'agit du beau, les lois changent avec les proportions, et la quantité des choses en altère bien souvent la qualité. Tel monument est sublime en son immensité qui, réduit à de petites proportions et traduit en bois, devient ridicule. Voilà ce qui a échappé aux maîtres ébénistes de la Renaissance, aussi bien qu'aux orfèvres et aux bijoutiers de ce temps-là. En Italie, en France, en Espagne et en d'autres pays encore, les meubles du seizième siècle affectent les formes de l'architecture et en reproduisent les motifs. Une armoire est ornée de colonnes engagées dans le bois ou adossées, quelquefois accouplées ; elle se termine par un fronton, comme les façades de Palladio, à Venise, comme les frontispices des Petits-Pères ou de Saint-Roch, à Paris ; elle a des corniches avec leurs modillons ou leurs denticules ; les vantaux figurent des portes pleines et des fenêtres feintes. Cet édifice, car c'en est un, a un rez-de-chaussée qui forme soubassement, plus un premier étage en retraite. Et comme l'imitation veut être rigoureusement fidèle, on a donné aux piédestaux des colonnes, aux acanthes ou aux coussinets des chapiteaux et aux larmiers des corniches, des

saillies proportionnées à leurs dimensions. Vous avez de la sorte, dans un petit espace, un meuble qui vous menace de ses angles aigus, qui accrochera au passage la soie des robes et le drap des habits, un meuble auquel les enfants s'égratigneront les mains, dans la vivacité naturelle de leurs allures.



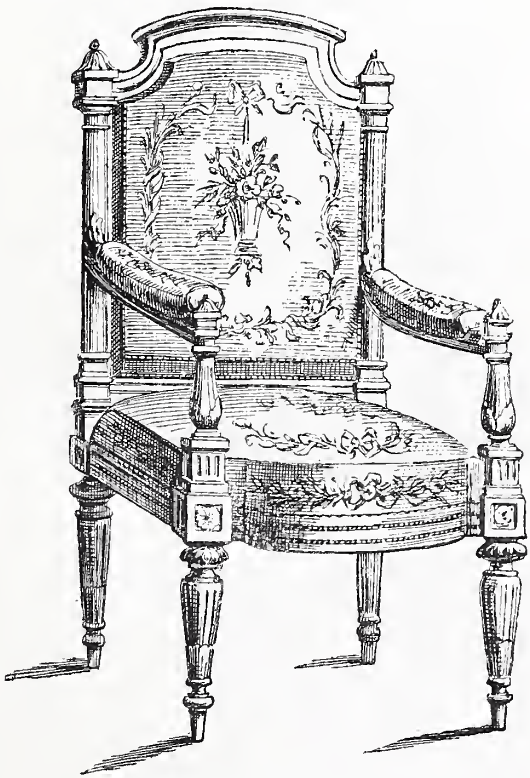
Armoire de la cathédrale de Noyon.

Que si l'armoire est un bahut monté sur quatre pieds, ce qu'on appelait au dix-septième siècle un *cabinet*, c'est encore de l'architecture que sont empruntées toutes les parties de ce meuble intime. Le premier vantail ouvert laisse voir souvent un portique, oui, un vrai portique, de colonnes fuselées, ordinairement d'ordre corinthien, supportant ou feignant de

supporter une architrave qui se creuse en tiroirs. La tablette horizontale représente, au moyen d'ivoires niellés, un pavement en mosaïque et en perspective. Tel compartiment est à demi masqué par une balustrade, telle serrure est dissimulée par une statue, tel secret par un attique; tel ressort se cache sous une frise de fines ciselures.... Mais combien est désagréable, à l'user, cette transposition de l'architecture dans l'ébénisterie! Quelle nécessité qu'en allant fouiller dans un tiroir à secrets, une Célimène se pique les doigts aux acanthes d'un chapiteau en cuivre ou à l'angle d'une corniche? Quelle convenance y a-t-il à ce qu'elle passe la main sous une colonnade pour serrer un bijou précieux ou pour atteindre le sonnet d'Oronte? Les ébénistes de la Renaissance, en faisant de l'architecture en menuiserie, des armoires en forme d'église et des cabinets en manière de temples antiques, ont introduit dans leur métier un principe dangereux. Ce qu'il faut emprunter de l'architecture, ce n'est pas la forme de ses membres, c'est le sentiment qu'elle exprime par cette forme. En s'inspirant de ce grand art pour dessiner un meuble, ce n'est pas à la lettre qu'il faut s'attacher, mais à l'esprit.

Il est juste de dire, au surplus, que la Renaissance ne fit que généraliser cette imitation de l'architecture par l'ébénisterie, dont le moyen âge offrait déjà des exemples, mieux entendus, il est vrai, et plus heureux. Ainsi l'armoire de la cathédrale de Noyon, décrite par M. Vitet et dessinée dans le *Dictionnaire du mobilier*, de M. Viollet-le-Duc, rappelle par son couronnement une couverture d'église, un comble à deux égouts, avec deux pignons aux extrémités latérales et un pignon au centre, formant le frontispice du meuble. Au pied de la toiture ainsi figurée règne une corniche à créneaux, et au-dessous, une frise de bâtons rompus dont les triangles sont contournés en trèfles; mais le corps même de l'armoire n'a rien d'architectural; il est fait évidemment pour sa desti-

nation. Les volets en sont brisés en deux feuilles pour ne pas présenter, en s'ouvrant, une saillie gênante. Les pieds sont des supports en bois, sans autre analogie avec des piliers ou des colonnes. La partie essentielle du meuble est un ouvrage

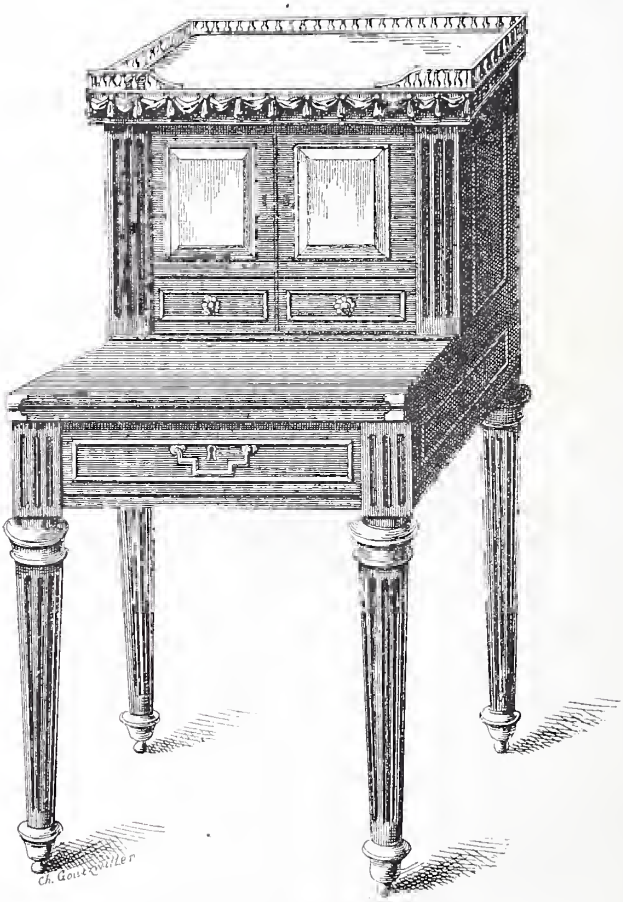


Fauteuil, style Louis XVI.

de menuiserie. Seule, la partie ornementale, étrangère à l'usage, est imitée de l'architecture gothique.

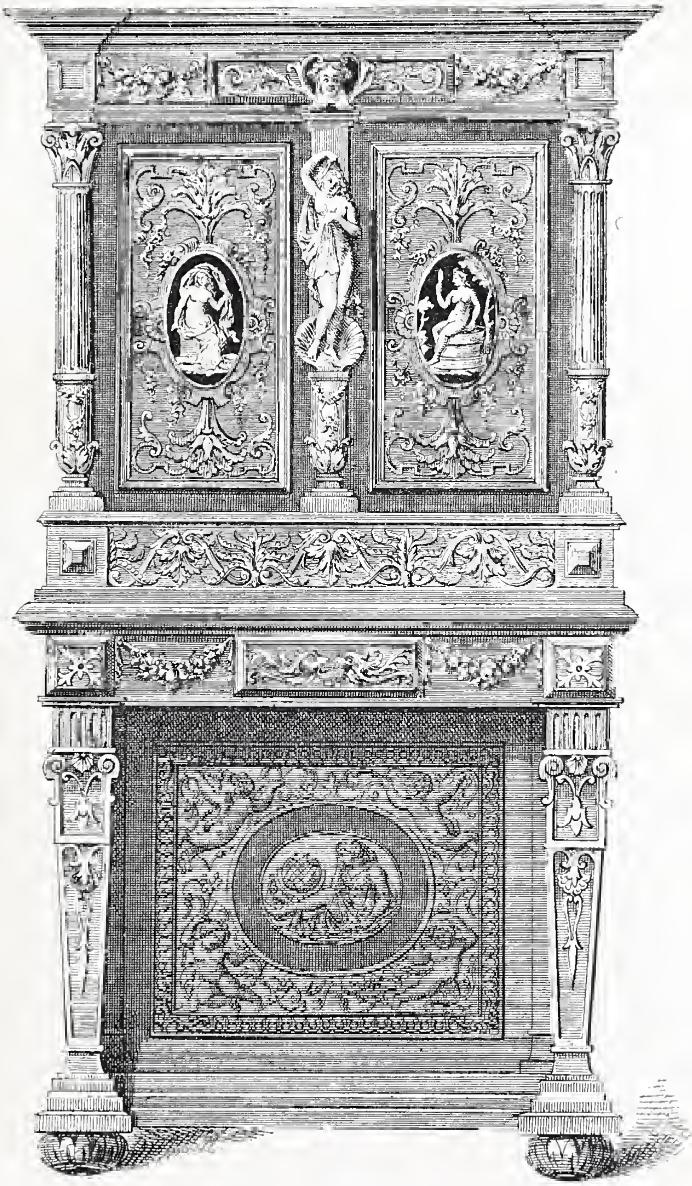
L'ébénisterie du siècle dernier, à l'époque de Louis XVI, malgré ce qu'elle a de gracilité dans son élégance, est celle qui a le mieux compris la convenance esthétique des lignes et des formes. Si les meubles de ce temps-là sont recherchés par les hommes de goût, ce n'est pas seulement à cause de l'excellence des assemblages, du soin donné au travail des

cuivres et des galeries, c'est surtout parce que les formes de ce style ont à la fois de la dignité et de la grâce, de la dignité dans les lignes droites qu'affectent les supports, de la grâce dans les courbes qui adoucissent les contours et les angles



Bonheur du jour, style Louis XVI.

des surfaces horizontales. Les pieds des tables, des consoles, des guéridons, des commodes et des lits, sont cannelés avec des rudentures en bronze doré ; mais cette rudenture, qui est une allusion à la colonne, est le seul trait de ressemblance entre le meuble et l'édifice. Encore est-il que la colonne, au lieu de s'empâter à la base, y prend au contraire plus de



Meuble terminé par une ligne horizontale, propre à porter des couronnements mobiles et variés.

sveltesse; elle s'amincit en fuseau. Voyez ce joli meuble, style Marie-Antoinette, qu'on appelle un *bonheur du jour*. Les pieds sont cannelés, mais sans chapiteau. Au-dessus de la première tablette, s'élèvent quelquefois deux petites colonnes qui portent la seconde en retraite et qui forment avant-corps devant une glace. L'échine de ces colonnes en miniature est un simple anneau de cuivre, et leur base ronde est un tore sans plinthe ou bien, à défaut de colonnes, l'arrière-corps présente, en guise de pilastres cannelés, de longs triglyphes. Voilà comment l'ébénisterie peut modifier à son usage des formes librement renouvelées de l'architecture. Voilà comment elle doit s'enrichir de ses emprunts, mais non s'en embarrasser.

Une autre convenance dans le mobilier du temps de Louis XVI consiste à supprimer les frontons, continus ou brisés, et les acrotères que les ébénistes de la Renaissance ne manquaient pas de sculpter sur leurs armoires, leurs buffets, leurs dressoirs. Il en résulte que ce genre de meubles se terminant par une plate-bande peut recevoir pour couronnement ce qu'on voudra y mettre, un groupe de marbre ou de terre cuite, un pot de fleurs, une faïence, une figure de bronze, un buste d'après l'antique, une réduction de statue équestre, et de la sorte chacun aura la faculté d'asseoir sur la ligne horizontale du meuble tel amortissement qu'il lui plaira et de le faire pyramider selon sa fantaisie, sans compter qu'il lui sera loisible de varier le couronnement de son armoire, au lieu d'être condamné à y voir éternellement le fronton triangulaire ou cintré, à jour ou à redents, que le sculpteur y aura taillé en plein bois, ou que le menuisier y aura surajouté en l'assemblant à tenon et à mortaise. De cette manière, ce qui paraissait raide chez l'ébéniste, s'assouplit dans la maison, au moyen d'une décoration mobile qui change les lignes du meuble et en corrige la raideur.

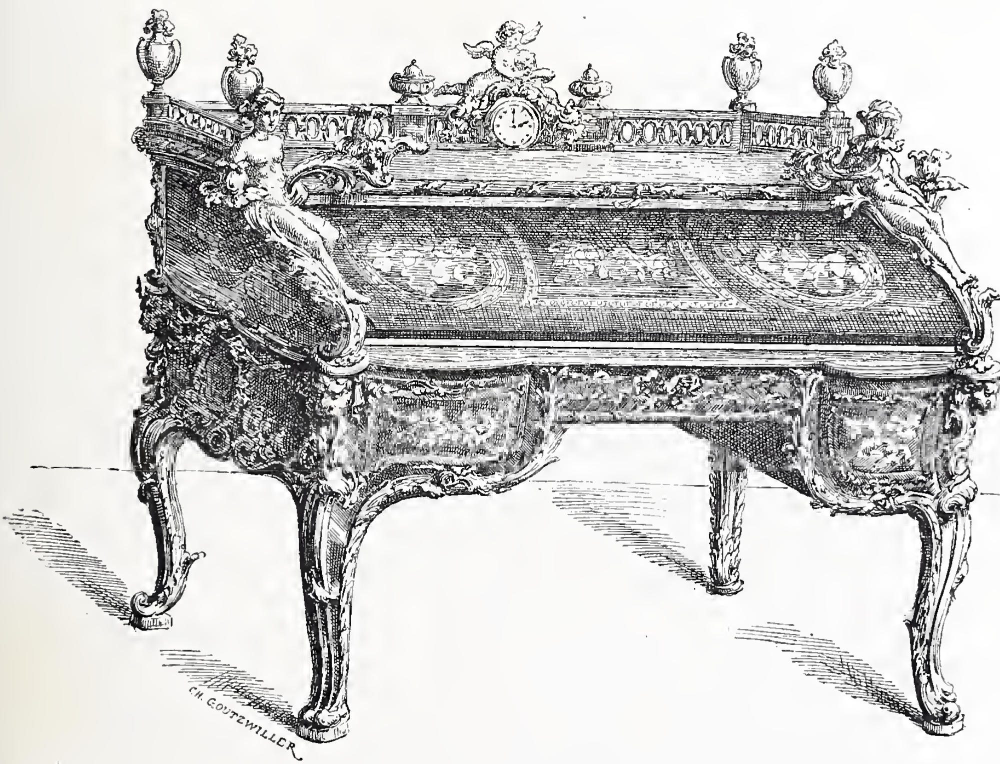
Ce qu'il y a de commun entre l'ébénisterie et l'architecture, c'est que la convenance s'y confond presque toujours avec la beauté. Cela est si vrai qu'il suffit le plus souvent d'accuser la destination du meuble par sa forme pour la bien réussir, et que toute précaution utile, dès qu'elle est mise en évidence, engendre par cela seul une forme gracieuse. De même que les balustrades, indispensables au bord d'une terrasse ou d'un balcon, y font par-dessus le marché un effet agréable, de même les galeries en cuivre qui bordent les guéridons, les tables, les consoles, les secrétaires, les bureaux du temps de Louis XV et de Louis XVI, sont une nécessité convertie en élégance. L'œil en est satisfait autant que l'esprit. Chose remarquable et dont il faut se souvenir quand on commande des meubles pour soi ou qu'on en fabrique pour les autres, il n'est pas dans un meuble une courbe avenante, une jolie inflexion qui ne soient motivées par l'accord de la forme avec l'usage. Ici, vous émoussez les angles d'une table pour que les enfants n'aillent pas, dans leur turbulence, s'y éborgner : aussitôt les contours prennent une tournure qui plaît, et la surface cambrée, revêtue de cuivre, accuse elle-même et fait briller sa convexité ovale ou son quart-de-rond. Là, si vous échancrez une console pour faciliter l'accès d'une fenêtre ou pour gagner de l'espace, vous obtenez une forme qui vient à vous en diminuant de largeur, et qui s'évase au contraire en s'approchant du trumeau ou de l'embrasure. Voilà une console deux fois concave, qui promet de s'accommoder à vos mouvements : il n'en faut pas davantage pour qu'elle soit charmante. Quelquefois, la seule imagination du visiteur treuve de la grâce dans ce qui est une simple marque de prévoyance, par exemple, dans les roulettes adaptées à une table à manger, munie de pieds supplémentaires. Cet unique détail, inconnu aux avares, dit assez que la table pourra se mouvoir aisément et s'ouvrir aux rallonges qu'y

intercalera l'amitié. Ainsi les façons imaginées par l'ébéniste ou par l'architecte qui le dirige sont toujours aimables quand elles sont indicatives de la destination et intentionnellement assouplies aux convenances.

Avant d'étudier les formes particulières à chaque meuble, ses formes voulues, essentielles, celles qui, tout en se pliant au besoin de la variété, ne se laissent pourtant pas dénaturer par le caprice, il importe de dire un mot de quelques lois générales touchant la manière de concevoir les meubles et de les choisir, selon les circonstances, variés ou assortis.

Il est des salons officiels où sied parfaitement l'uniformité des meubles, parce qu'elle est en harmonie avec les sentiments d'égalité qui ont prévalu dans la société moderne, et dont l'image doit se retrouver surtout chez les représentants de la chose publique et de la loi, chez les ministres, les préfets, les hauts magistrats et tous ceux qui sont tenus aux sévérités de l'étiquette. Cette uniformité, d'ailleurs, répond à celle du costume. Quiconque est reçu en habit noir dans les salons d'un ministre doit s'attendre, sinon à tous les égards que réclament des personnages plus importants que lui, du moins à une moyenne de politesse qui lui permettra de s'asseoir sur un siège pareil à tous les autres. Il ne saurait y avoir des tabourets à la cour, depuis qu'il n'y a plus de cour. Au surplus, il en est des grands salons de réception, présidentiels ou ministériels, comme de ces riches hôtels garnis où les mêmes meubles servent à tous les voyageurs d'une même classe ou plutôt d'une égale fortune. C'est ainsi que le mobilier des résidences officielles est devenu invariable, précisément à cause des continuelles variations dans le personnel des grands fonctionnaires. Comment un locataire de passage aurait-il la pensée et le loisir d'imprimer le cachet de son humeur personnelle à des arrangements intérieurs que ses successeurs prochains ne trou-

veront peut-être pas à leur gré? Il y a donc à la fois une parité de forme et une certaine uniformité d'étiquette, qui sont inhérentes aux meubles, dans les palais ouverts à tout le monde, ministères, hôtels de ville, préfectures, et par analogie, le même caractère s'impose, dans les maisons privées, aux appartements de réception où l'urbanité est



Bureau du roi Louis XV (musée du Louvre).

toujours un peu extérieure, et se refuse à des nuances qui seraient encore plus blessantes pour les uns qu'elles ne seraient flatteuses pour les autres.

Mais à mesure que les meubles deviennent d'un usage plus personnel, plus intime, il est permis d'en varier la forme, de leur donner un caractère qui n'est pas rigoureusement celui que veut la mode et qu'on leur donnerait partout. La variété,

d'ailleurs, est aussi un stimulant pour l'imagination et n'est pas sans influence sur les mouvements de l'esprit. « Les meubles servant de sièges pendant le moyen âge, dit M. Viollet-le-Duc, sont très variés de forme, de hauteur et de dimensions. Autant les uns étaient fixes et lourds, autant les autres étaient légers et mobiles.

« Ces différences ne contribuent pas peu à donner à la conversation un tour facile, imprévu et piquant; car si l'on veut le remarquer, rien n'est moins pittoresque qu'une réunion de personnes, hommes et femmes, assis tous sur des sièges de forme et de hauteur pareilles. Il semble qu'alors la conversation prenne quelque chose de l'uniformité des postures qui résultent de la similitude des sièges. Nous ne savons si la décence y gagne; mais certainement l'esprit y perd de sa liberté. »

Elles sont puisées dans la connaissance de l'esprit et du cœur humain, ces fines observations. On ne sait point assez, du reste, combien peuvent avoir de signification et d'expression les objets qui nous entourent, ceux qui garnissent ou qui décorent nos demeures. Quand elles sont façonnées de main d'homme, les choses nous parlent, elles nous saisissent par le tour que leur a donné un être pensant. Il arrive même à la longue qu'à force d'user d'un meuble, nous y laissons une empreinte de nous-même. Cela est vrai surtout des meubles qui sont faits pour les personnes plus que pour les choses. Nous n'avons plus aujourd'hui de ces immenses armoires du quinzième siècle qui étaient comme une seconde demeure, car on y pouvait cacher un amoureux ou loger un proscrit; mais nous avons encore, pour l'usage corporel, des sièges, des canapés, des lits, des chaises longues, des fauteuils de cabinet, des fauteuils de malade, et que de pensées nous suggèrent, que de souvenirs nous rappellent ces meubles, quand ils ont fini par représenter celui ou celle qui en ont fait un

usage continuel, un long usage! C'est au point que nous y voyons encore les personnes présentes, lorsqu'elles sont depuis longtemps éloignées ou qu'elles ne sont plus! Par quelle mystérieuse puissance l'invisible fluide de l'âme humaine s'attache-t-il si intimement, même aux choses inertes, comme le parfum au vase?

IV

LES MEUBLES ONT DU CARACTÈRE QUAND LEUR FORME ACCUSE AU VIF, NON SEULEMENT LEUR DESTINATION, MAIS ENCORE LE TOUR PARTICULIER DE NOS PENSÉES JOURNALIÈRES.

On entend dire souvent que la langue française est pauvre. Elle n'est pas bien riche, en effet, si l'on y cherche de quoi exprimer les nuances infinies de la métaphysique et de la morale sans sortir de ce style grave, un peu gourmé, qu'on appelle le style soutenu, et qui s'interdit sévèrement toute expression familière, toute locution appartenant au commun langage. Mais quand on étudie les particularités des arts et métiers, quand on pénètre dans la spécialité des industries, on trouve au contraire que la langue française est variée, preste et souple, abondante en ingénieuses tournures, assaisonnée de sel gaulois, toute remplie, enfin, de saveur et de couleur.

Comme les autres professions, l'ébénisterie ancienne avait ses façons de parler, son vocabulaire; elle donnait à ses produits des noms curieux, tantôt expressifs, tantôt pittoresques. Par exemple, ce petit siège sans dos ni bras, que nous nommerions un tabouret, nos pères le nommaient *placet*, mot qui peint à merveille l'humilité du siège qui est offert au solliciteur en attendant qu'on examine sa requête. Dans les vieux

inventaires, notamment dans « le rôle des meubles délaissés par l'abbé de Vence », il est fait mention de certaines chaises de paille qu'on appelle chaises *inquiétude*, vive manière encore de désigner ces sièges étroits, légers, minces, qu'un homme inquiet prend, quitte et reprend vingt fois en une heure, ces chaises courantes, volantes, comme on disait plus tard, sur lesquelles, d'ailleurs, il n'est pas possible de trouver du repos, de goûter pleinement la quiétude. Les ébénistes d'autrefois appelaient *confessionnaux* ces fauteuils dont les accotoirs montant des deux côtés présentent des *joues* sur lesquelles un malade peut reposer sa tête, tout en ayant ses bras soutenus jusqu'au coude. Pour nos ancêtres, le fauteuil était un meuble rare, réservé aux infirmes ou aux convalescents, et du temps de Voltaire, dans les pays où la France donnait le ton, il y avait des provinces où un fauteuil était une *chaise de doléance*.

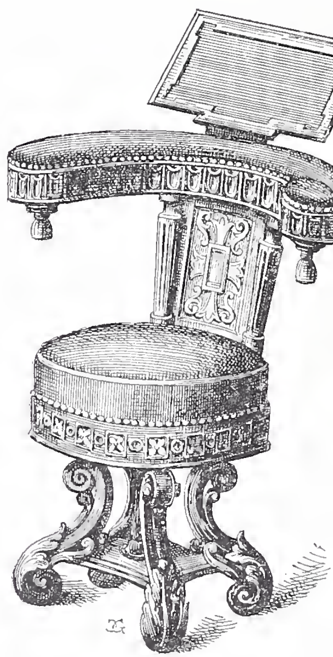
Les plus anciens sièges et les plus simples sont les pliants. Ils consistent en deux châssis qui entrent l'un dans l'autre et sont joints à mi-hauteur par un axe autour duquel les châssis peuvent se mouvoir autant que le permet l'étoffe qui est arrêtée aux deux emboîtures d'en haut. Les rois de la première race rendaient la justice sur des pliants, et cette forme élémentaire, tout exprès incommode, était pour leur rappeler qu'ils devaient à tous une justice égale et prompte. Il est, en effet, malaisé de s'endormir sur un pliant, et si nos magistrats étaient assis comme le furent les anciens rois de la Gaule, on ne les verrait pas quelquefois s'assoupir sur leurs sièges et y sommeiller. Mobiles, peu gênants, faciles à transporter, les pliants ne servent aujourd'hui qu'à ceux qui veulent s'asseoir un moment en plein air, sur une terrasse où l'on prend le frais, ou dans un cabinet de verdure. Tout ce qui porte le nom de chaise suppose un dossier, et quand on y ajoute des accotoirs, le siège rentre dans la catégorie des fauteuils, ber-

gères et sophas, à laquelle se rattachent le canapé, le divan, la duchesse, le tête-à-tête, et en général toutes les espèces de lits de repos, y compris les canapés d'eau, qui sont les baignoires.

Anciennement, les sièges étaient l'œuvre du menuisier qui les terminait tout en bois, y fouillait des moulures, y perçait des jours chantournés et en décorait le dossier et les montants de petits balustres, d'ouvrages faits au tour. Mais les sièges de bois furent trouvés durs, et le menuisier dut les disposer pour être garnis d'étoffes. Au seizième siècle, chez le président de la cour des comptes, Eymard de Nicolaï, les chaises basses étaient couvertes de drap vert, et celles « servant à asseoir à table » couvertes en cuir. Comme les chaises les plus communes sortaient de l'atelier du tourneur, qui les garnissait en paille de couleurs diverses, les menuisiers imaginèrent d'imiter ces garnitures avec du rotin, c'est-à-dire avec ce roseau des Indes qu'on appelle aussi *canne*. Ils se trouvèrent par là dans la dépendance du cannier ; mais avec son aide ils fabriquèrent ces sièges frais à l'œil, agréablement ajourés, sains et propres, qui sont préférables à tous autres, dans les bibliothèques et les cabinets d'étude, et qui conviennent si bien aux professions sédentaires.

Cependant tout se tient, et il n'est pas une seule industrie qui ne soit liée aux exigences des autres industries, voisines ou éloignées. Le jour où les perruquiers inventèrent d'ériger les coiffures féminines en galants édifices, les proportions des sièges durent changer. Ainsi, au dix-septième siècle, les dossiers s'élevaient jusqu'à trois pieds de hauteur ; mais quand vint la mode des coiffures étagées et rehaussées de plumes, quand vint l'usage de poudrer les perruques, il fallut diminuer d'un tiers au moins le dossier des fauteuils, afin que les monuments de la chevelure ne fussent point secoués et démolis, que les plumes ne pussent pas être frois-

sées, et que les garnitures de soie ou de velours, de drap ou de cuir, ne fussent point gâtées par la pommade et la poudre. Depuis lors, les sièges ont des dossiers qui n'atteignent pas même les épaules ; or, il est bien difficile de se livrer à quelque rêverie, quand la tête n'est appuyée sur rien. Aujourd'hui, pour songer sur une chaise, il faut s'y mettre de



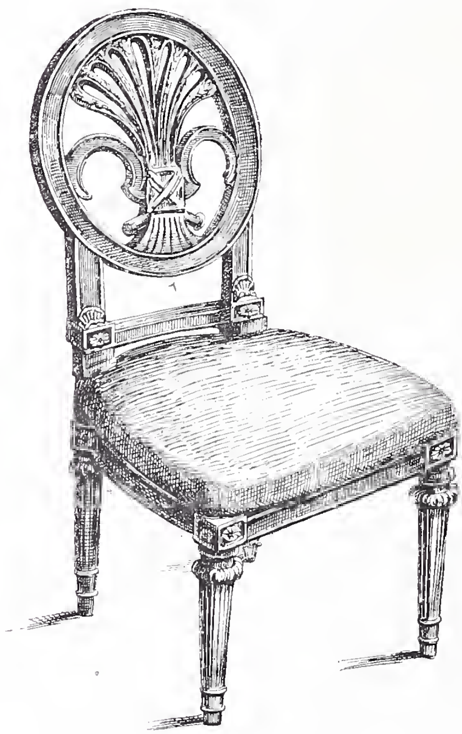
Chaise dite voyeuse.

profil et passer son bras sur la traverse, ou bien s'asseoir à cheval, en dépit des bienséances, le menton soutenu par les mains croisées sur le dossier ou par le dossier lui-même : admirable posture pour un rêveur ! posture obligée, du reste, pour le curieux ou le parieur qui veut suivre de l'œil les péripéties du jeu auquel il s'intéresse. Aussi les tapissiers-ébénistes du siècle dernier avaient-ils fabriqué une chaise spécialement destinée à ceux qui veulent voir le jeu sans tenir les cartes ou les dés. Cette chaise, appelée *voyeuse*, était plus ou

moins haute, suivant qu'elle devait servir au second ou au premier rang de spectateurs. On pouvait à volonté s'y asseoir à cheval ou s'y tenir à genoux en appuyant ses coudes sur la traverse rembourrée du dossier. Ici la forme était expressive ; elle s'échancrait près des montants pour faire place aux jambes écartées du spectateur assis à rebours, et elle présentait dans le haut comme un prie-dieu, un petit pupitre sur lequel le parieur agenouillé s'accoudait pour faire ses dévotions à la fortune. C'est une grande ressource dans l'art de dessiner les meubles que les dossiers à jour, des chaises ou des fauteuils. Les motifs qu'on y figure sont en général caractéristiques de l'époque où le meuble est fabriqué. Au temps de Richelieu et du triste Louis XIII, les chaises sont hautes, construites en lignes droites et d'un aspect sévère. Les ornements du dossier sont l'ouvrage du cannier et du tourneur. Les montants en colonnes torses se terminent par des vases ou des pots à feu, comme on en voit sur les édifices publics de cette période, notamment sur les acrotères du palais de l'Institut. On remplit le milieu avec un tissu de rotin ; ou bien, par une autre imitation de l'architecture, on y range des balustres. Sous Louis XIV, les sièges sont décorés surtout par le tapissier. On garnit le dos ainsi que les manchettes en velours d'Utrecht gaufré, en damas, ou en siamoise de Rouen. Plus tard, lorsque Rousseau nous eut ouvert quelques fenêtres sur la campagne, lorsque les goûts villageois furent à la mode, lorsque Marie-Antoinette se fit laitière, à côté de son mari devenu serrurier, les ébénistes voulurent eux aussi montrer sur le dos de leurs chaises les attributs rustiques, et ils le firent avec une grâce inattendue. Ici, deux faucilles adossées retiennent un bouquet d'épis ; là, c'est un thyrse enrubanné, croisé de flageolets ou ajusté avec deux trompettes. Il n'est pas jusqu'à la bêche du jardinier qui ne prête sa forme au dossier des chaises ; mais, dans les palais somp-

tueux, pour que la simplicité voulue se concilie avec les dehors de l'opulence, on enrichit de camées le motif choisi ; on associe les souvenirs étrusques aux instruments de labour ou de jardinage, l'antique au champêtre.

Sur les sièges de la Révolution reparaissent les emblèmes de la république, et ces emblèmes correspondent aux co-



Siège de style rustique.

lonnes des lits qui se dressent en faisceaux de lances et que surmonte un bonnet de la Liberté. Dans le style du premier empire, qui est une gauche continuation du style Louis XVI, empesé et raidi, on figure sur les dossiers un bouclier, un aigle éployé sur des javelots, la pointe en bas, un canthare, une amphore, mais surtout la lyre, non pas celle d'Apollon, dont les écailles de tortue rappellent l'invention de l'instrument sacré par le dieu de la poésie, mais la lyre aux contours

secs, qu'on voyait peinte par Gérard entre les mains de Corinne, ou par Gros dans les bras de Sapho désespérée. Enfin, sous la Restauration, quand se fut opérée cette réaction en faveur de la chevalerie et du moyen âge, d'où est sorti le romantisme, on vit les chaises représenter des arcatures ogivales ou des meneaux flamboyants, et la rose des cathédrales gothiques fut sculptée à jour sur le dossier des plus riches fauteuils, cantonnés de trèfles.

En se plaçant à un autre point de vue, les sièges, depuis la chaise jusqu'au lit de repos, sont, de tous les meubles, ceux qui demandent le plus dans leur forme ces deux qualités : la commodité réelle et la commodité apparente. Lorsque les précieuses d'autrefois disaient : « Voici une bergère qui vous tend les bras », elles exprimaient d'une façon prétentieuse une idée juste. Un fauteuil bien fait doit nous inviter à nous asseoir, une causeuse doit nous provoquer à la causerie, une chaise longue au repos. Aussi bien, lorsque nous jetons les yeux sur un meuble, nous sentons en nous une prédisposition à nous en servir. Il est bien alors que la forme de l'objet se prête à nos désirs et même, en quelque sorte, les devance. C'est seulement pour les malades et les valétudinaires que le dossier reprend sa hauteur, aux dépens du siège qui s'abaisse d'autant. La vieillesse de Voltaire nous a valu un fauteuil cher à tous ceux qui conservent l'activité de l'intelligence dans l'affaiblissement du corps, et il est assez curieux, ce me semble, qu'un homme uniquement occupé des choses de l'esprit en ait remontré aux ébénistes en inventant le plus confortable des siéges.

Mais n'est-ce pas encore aux indications de Voltaire que nous devons la table à la Tronchin, imaginée par le célèbre médecin de Genève, afin qu'un homme de lettres y pût écrire debout ? Rien de mieux trouvé pour la santé de tous et pour l'esprit de quelques-uns, que cette table dont le pupitre, pou-

vant s'élever ou s'abaisser au gré de l'écrivain, lui permet de donner du mouvement à ses idées, de les promener, pour ainsi dire, dans son cabinet, comme faisait Rousseau quand il déclamait par les chemins son éloquence, et de revenir ensuite à sa table pour y écrire sa phrase tout d'une haleine, sans changer d'attitude, sans avoir à s'installer de nouveau.

Qui croirait que les tables ont par leur forme des significations importantes, des rapports directs avec les pensées, les croyances d'une époque, avec les mœurs d'une société ? Qui pourrait s'attendre qu'en faisant une table carrée ou ronde, l'ébéniste a songé aux titres de noblesse ou respecté le sentiment de l'égalité; qu'il s'est conformé aux aspirations du génie moderne ou aux idées envieillies du vieux monde? Dans l'*Histoire de Dix Ans*, Louis Blanc raconte qu'au lendemain de la révolution de 1830, lorsque Charles X était reconduit à Cherbourg par les commissaires du gouvernement provisoire, ce prince s'étant arrêté à Laigle, ne voulut point s'asseoir à une table ronde, parce qu'il ne convenait point que lui, roi de France — il l'était toujours dans sa pensée — n'eût pas pour dîner une place à part, une place séparée, par des angles, de celle qui serait assignée aux officiers de sa maison, personne ne devant prendre séance à côté du roi, sur la même ligne que lui. Il fallut sur l'heure improviser une table carrée pour ce monarque, plus jaloux encore de l'étiquette royale, qu'il voulait conserver, que de son royaume qu'il venait de perdre.

Au moyen âge, la table ronde fut regardée comme un symbole d'égalité. C'était sur une table de cette forme, pour éviter les disputes de préséance, et en mémoire de l'ordre fabuleux des chevaliers de la Table ronde, fondé par l'enchanteur Merlin, que se donnaient les festins qui suivaient les joûtes et les tournois. Cependant une table à manger, lors même qu'elle est circulaire, pour peu qu'elle soit rallongée, permet d'observer la préséance due au père de famille, parce que la table

est mentalement divisée par deux axes parallèles à ceux qui partagent la salle à manger, en longueur et en largeur, et qu'ainsi des places centrales peuvent être réservées au maître et à la maîtresse de la maison, qui à leur tour font, de leur droite, les places d'honneur.

On ne savait point d'où venait le mot de *guéridon*, mais on savait que de tous les mots de la langue, ce mot était celui dont Ménage « eût le plus donné à qui en eût trouvé l'étymologie ». C'est un bibliophile, M. Edouard Fournier, qui l'a enfin découverte. Le guéridon était un personnage de ballet qui avait le triste rôle de tenir à la main un flambeau, pendant que les autres tournaient autour de lui en s'embrassant. Il va sans dire qu'on s'arrangeait toujours de manière que cet emploi ne fût pas dévolu aux jolies femmes. Quand l'usage des petits meubles destinés à porter un flambeau s'introduisit dans les appartements, on les appela *guéridons* en souvenir du pauvre patient dont c'était l'office à la danse. Cela est si vrai qu'on donne le même nom aux candélabres qui ne servent que dans les grands appartements, dans les palais, et qui, soutenus par des gaînes ou par des groupes d'enfants, sont destinés à porter des girandoles et des arbres de lumières. Quoi qu'il en soit, le guéridon est une petite table ronde à un ou plusieurs pieds, sur laquelle on place un bougeoir, une petite lampe, un déjeuner de porcelaine, un sac à ouvrage. Si l'on y veut poser une lumière auprès du feu, on y ajoute une traverse, une *main* en saillie qui se monte et se démonte, à vis, dans le pied du guéridon et à laquelle on adapte un écran.

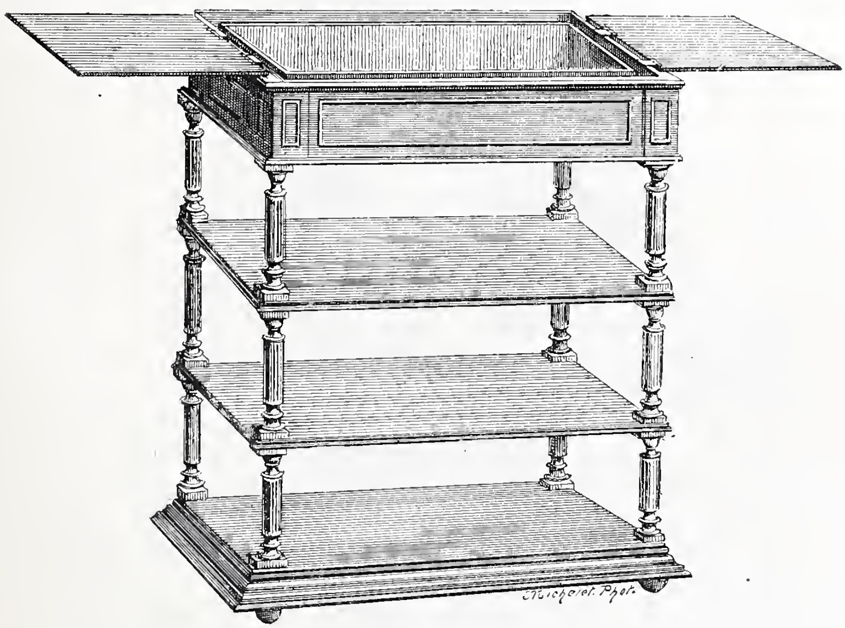
Le défaut des guéridons est de n'avoir point de stabilité et d'inquiéter le regard. S'ils n'ont qu'un pied, il faut que ce pied soit solide et même un peu lourd, et qu'il le paraisse, pour ne pas nous inspirer la crainte de voir tomber à tout instant les objets qu'on y a placés et qui justement sont d'ordinaire des objets fragiles, comme une tasse de porcelaine, un

verre d'eau, un sucrier, ou bien des choses qui ne peuvent choir sans dommage, comme une lampe de nuit, un flambeau, un livre rare, galamment relié. Aussi les anciens ébénistes prenaient-ils soin de faire porter le *plateau* du guéridon, c'est-à-dire le pied, sur trois boules, afin de l'élever au-dessus du sol et d'éviter ainsi que les inégalités du carreau, du parquet ou du tapis le fissent vaciller. Si le montant qui porte la table se divise en trois patins, formant trépied, elle est encore plus exposée à se renverser au moindre choc, et voilà pourquoi il faut la mettre à l'abri des maladroits.

De nos jours le guéridon s'est agrandi et il occupe souvent le centre d'un des petits salons où se réunissent les familles avec quelques amis. Là, sous la lampe, dont la lumière est tempérée par un abat-jour, les causeries se croisent, les nouvelles du jour se discutent. Les jeunes filles écoutent en silence les intimes venus du dehors et pour lesquels on ne s'est point dérangé. Celle-ci fait un point à sa dentelle ; celle-là vient de reprendre sa tapisserie, et pour peu que les dimensions de la table le permettent, on y fait le thé sans cérémonie, à la flamme azurée de l'esprit-de-vin, les soucoupes se glissant parmi les pelotons de laine, les écheveaux de soie ou de fil.

Une variante du meuble dont nous parlons est le guéridon à l'anglaise : c'est une table carrée, celle-là, dont le dessus peut, au moyen d'un croissant de métal, se dresser jusqu'à la verticale, en passant par tous les degrés d'inclinaison d'un pupitre. Quand on en veut faire usage pendant la nuit, on y adapte un porte-bougie, dont la première pièce est fixée au montant de la table, et la dernière, celle de dessus, porte une bobèche avec sa platine. Mais n'êtes-vous pas frappé de tout ce que nous révèle la seule forme de ces meubles intimes? combien elle est indicative des mœurs, combien de choses elle nous dit en l'absence même de celui qui vient de s'en servir! Je ne parle pas des tables ambulantes, des tables à la Bourgogne,

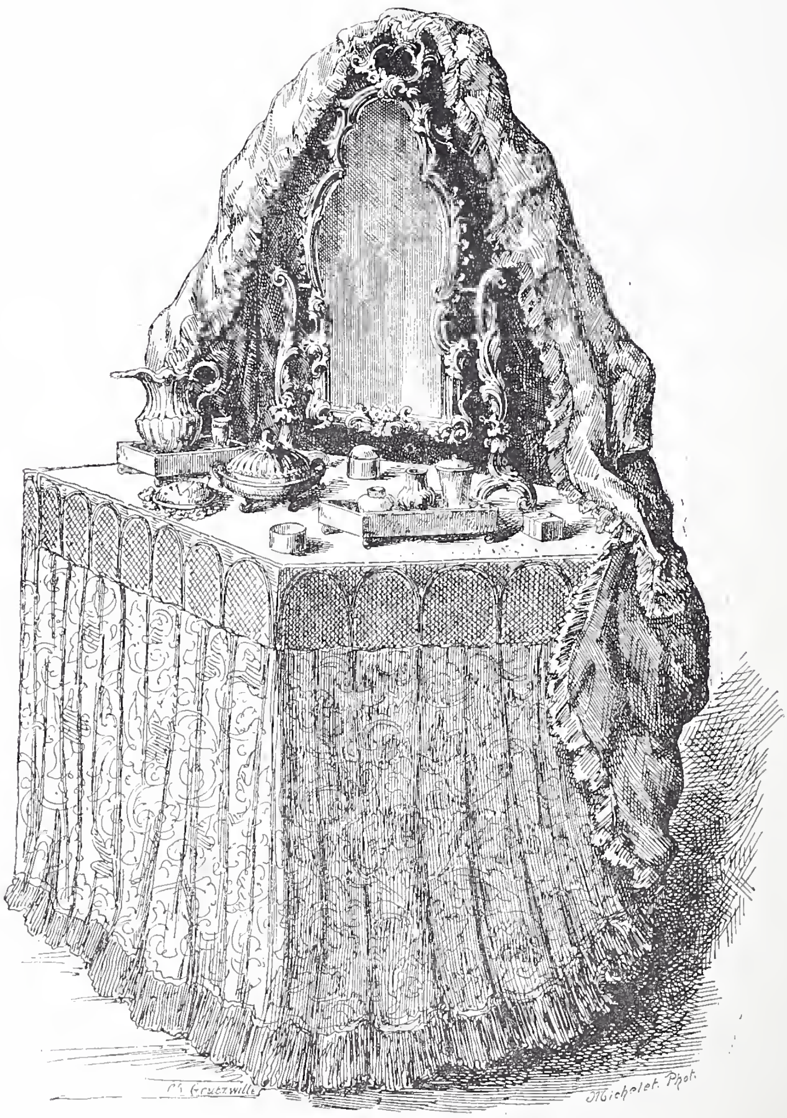
ni de cette fameuse table mouvante, qu'on avait imaginée pour Louis XV, et qui, mue par un ressort secret, sortait d'une trappe et portait un petit souper, dressé d'avance par des serviteurs invisibles ou disparus... Ce sont là des exceptions dont nous n'avons pas à nous occuper autrement que pour remarquer le talent, l'habileté, les ressources ingénieuses



d'esprit et de goût que savaient et que savent encore déployer les ébénistes français, sans rivaux au monde.

Cependant, une table servie sans serviteurs en suppose une autre, justement celle que nos pères appelaient *servante*. C'est une petite table, ordinairement carrée, quelquefois triangulaire, haute de soixante-cinq centimètres au plus, dont le dessus en forme de boîte découverte, reçoit un caisson de bois, revêtu de plomb ou de fer-blanc, ayant environ seize centimètres de profondeur, et que l'on remplit d'eau pour y faire rafraîchir le vin. La boîte renfermant le caisson est munie de

deux portes qui, étant ouvertes, font deux rallonges. Mais au-dessous de la boîte sont étagées deux ou trois tablettes sur lesquelles se placent les assiettes et les couverts de rechange,



et les pièces de service qui ne sont pas encore sur la table ou qui n'y doivent plus être.

A la servante, qui n'est elle-même qu'un dérivé de l'an-

cienne *crédence*, ressemblent les tables de toilette dont se servaient les femmes contemporaines de madame de Pompadour, et j'admire avec quel art ces tables étaient conçues dans le siècle de la galanterie et de l'esprit. Le dessus, divisé en trois parties sur la longueur, présente en son milieu une glace qui se dresse verticalement. Les deux parties latérales se creusent en caissons que recouvrent deux planchettes se rabattant à droite et à gauche du meuble. Dans la traverse, est cachée une petite table, qui entre à coulisses horizontalement et se tire à volonté — comme si le moment d'achever sa parure était pour une femme celui de griffonner un billet, à l'abri de tous les regards. — Aujourd'hui, les toilettes ne sont plus que des tables ordinaires, dont le dessus et les pieds sont couverts d'une mousseline, simple ou garnie de dentelles, qui tombe jusqu'à terre. Miroir, pommades, boîtes à poudres ou à mouches, tout est placé sur la *tavaïolle* (toilette) et rien n'est plus facile que d'y surprendre les secrets d'un joli teint et d'y découvrir le pot au rose.

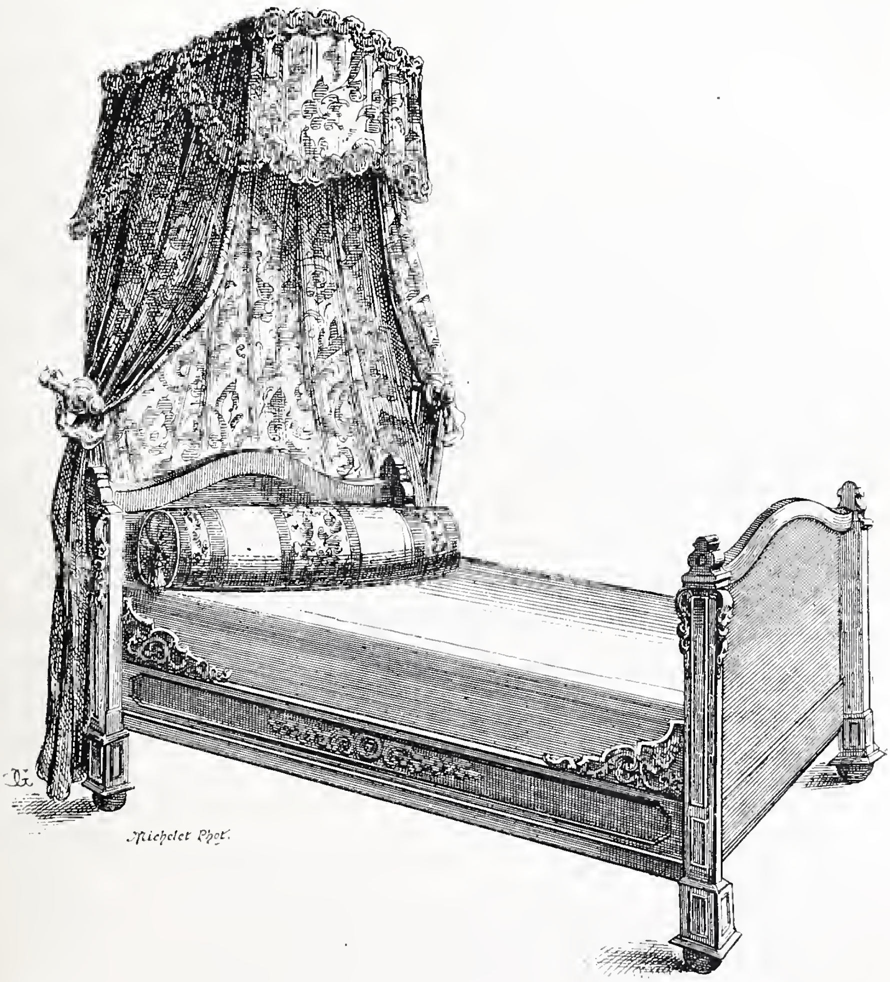
Les guéridons de forme ronde et les tables à l'anglaise, dont on se sert pour lire la nuit, ne sont convenables qu'auprès d'un lit sans rideaux, rien n'étant plus commun que le feu communiqué aux rideaux du lit par une lumière qu'on oublie d'éteindre. Mais ces rideaux, malgré ce qu'ils ont d'ailleurs de malsain, ne seront jamais abandonnés par les femmes, à qui le demi-jour est si cher à l'heure où les toilettes, les atours, les parures n'ont pas encore permis d'affronter la grande lumière. Il faut convenir au surplus qu'un lit sans rideaux manque de grâce et laisse à désirer ce doux mystère qui ajoute tant de charme à la beauté vivante, et tant de prix.

Mais comment faire tenir les rideaux du lit? Dans l'antiquité rude et simple, on les faisait glisser, au moyen d'anneaux, sur une tringle de fer indépendante de la couche et fixée un peu en avant. C'est ainsi que des artistes bien informés

des choses antiques nous ont représenté le lit d'Agamemnon dans le palais des Atrides. Plus tard, dans les lits somptueux de l'Asie Mineure, les pieds s'allongèrent en colonnes élégantes et les rideaux furent pendus à une manière d'architrave, ou bien ils furent jetés comme une ample draperie par-dessus le dais que portaient les colonnes et se rompirent en plis gracieux et nobles; c'est ainsi qu'est restitué le lit d'Antiochus dans la *Stratonice* d'Ingres. De là les lits à colonnes, dont l'usage ne s'est jamais perdu en France, même durant le moyen âge. A la Renaissance, on aimait à tourner les montants en colonnes torses, les pans étaient sculptés et ornés de moulures, le ciel se faisait en menuiserie apparente; mais, au dix-septième siècle, l'art du tapissier ayant pris de l'importance, les colonnes furent cachées par des cantonnières, et le reste du lit par la courte-pointe.

Lorsque le ciel est soutenu par des montants verticaux et qu'il est par cela même aussi grand que la couchette, le lit est dit à la française. Dans celui qu'on appelait à la polonaise, le dais, moins grand que le lit, est porté sur quatre montants recourbés en diminution, et comme le meuble ainsi fait ressemble à une tente, le ciel prend alors le nom de pavillon. Un autre caractère du lit à la polonaise, c'est qu'il est fermé de trois côtés et ne présente d'ouvert que le côté de la chambre, par où vient le jour, de sorte qu'en approchant de la personne couchée, on la prive de lumière, tandis que le lit à la française, beaucoup plus décoratif, est aussi plus commode parce qu'il offre la facilité, en cas de maladie, de tourner autour du malade, sans le déranger et sans intercepter le jour qui vient des fenêtres. Du reste, le lit à la française peut être sans colonnes, et les rideaux y sont alors attachés à un baldaquin qui ne couvre ordinairement que la partie supérieure du lit, de façon que les courtines en se détachant de leurs embrasses peuvent jeter leur ombre sur la tête et la poitrine de

la personne couchée. Mais que de variétés dans ces baldaquins, ces dais, ces pavillons, ces impériales ? — car on a donné tous ces noms aux ciels-de-lit. — Tantôt ils sont en forme de couronne et supportés par des gaînes arabesques que ter-



minent des bustes de femmes ailées, comme on les faisait sous l'empire. Tantôt le dais est remplacé par un gros anneau passé dans le bec d'un aigle ou dans la mâchoire d'une tête de lion. Tantôt le pavillon est une coupole dont le tambour

est orné de lambrequins ou magnifiquement décoré de panaches. Tantôt il est chantourné de manière à offrir des saillies sur le nu du carré ; tantôt il est carré en dehors et chantourné en dedans. Autrefois, ce fut une mode de suspendre les ciels-de-lit au plafond et d'y coudre les courtines. Il en était ainsi, au quinzième siècle, du lit de parade dressé pour la comtesse de Charolais, femme de Charles le Téméraire. Cette mode, abandonnée dans les siècles suivants, reparut au dix-huitième siècle et dura longtemps, malgré les histoires que l'on racontait : d'un financier qui avait failli périr par la chute d'un pavillon mal rivé, et d'un aubergiste de la Forêt-Noire qui, la nuit, faisait descendre un ciel de plomb sur le voyageur endormi, et après l'avoir étouffé par une pression graduée mais sûre, remontait tranquillement son ingénieuse machine. Et de fait, le ciel-de-lit, sans appui visible, doit être condamné par le goût comme étant une menace perpétuellement suspendue sur la personne couchée, qui n'a jamais plus besoin d'être rassurée qu'au moment où elle se livre sans défense au repos du sommeil.

Non moins variées sont les formes des lits, et presque toujours ces formes, comme celles des tabourets, des chaises et des fauteuils, ont une étroite relation avec les mœurs et l'esprit du temps, avec les influences, quelquefois étrangères, qui dominent (1). Selon le cours des idées régnantes, on demande un

(1) « Le fauteuil à bras, dit Voltaire, la chaise à dos, le tabouret, la main droite, la main gauche, ont été pendant plusieurs siècles d'importants objets de politique et d'illustres sujets de querelles. Je crois que l'ancienne étiquette concernant les fauteuils vient de ce que, chez nos barbares de grands pères, il n'y avait qu'un fauteuil tout au plus dans une maison, et ce fauteuil même ne servait que quand on était malade.

On voit par les Mémoires de *Mademoiselle* que cette auguste princesse passa un quart de sa vie dans les angoisses mortelles des disputes pour des chaises à dos. Devait-on s'asseoir, dans une certaine chambre, sur une chaise ou sur un tabouret, ou même ne point s'asseoir? Voilà ce qui intriguait toute une cour. Aujourd'hui les mœurs sont plus unies, les canapés et les chaises longues sont employés par les dames, sans cause d'embarras pour la société. »

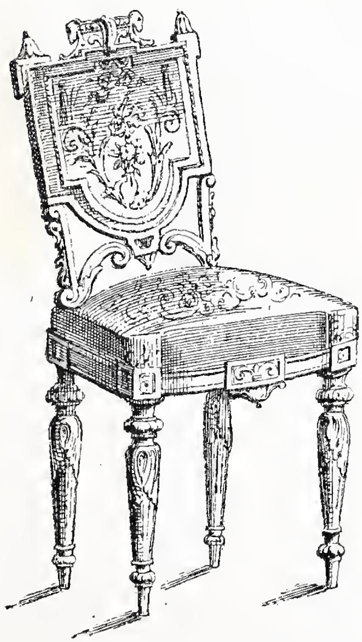
lit à l'antique, c'est-à-dire à quatre colonnes qui supportent un entablement régulier, surmonté d'un fronton à bas-relief : — on désire reposer dans un temple ; — ou bien un lit gothique, dont les bois présentent une rangée de colonnettes, portant les retombées d'une arcature en tiers-point : — on veut coucher dans une église moyen âge. — Mais l'humeur particulière de chacun se trahit aussi par le choix d'un meuble qui est le plus personnel de tous. Les amants de la nature ont affecté jadis d'avoir un lit en corbeille, les voluptueux ont recherché le lit à dos renversé, le lit à *flasques*. Les partisans de la simplicité ont préféré un lit sans ornements, à demi caché par des rideaux qu'on jette négligemment sur une flèche. Au commencement de ce siècle, lorsque les meubles typiques étaient dessinés par Percier et Fontaine, on aimait à particulariser la forme des lits en l'appropriant aux goûts, à la profession de celui qui les commandait. Il y avait un type de lit pour le militaire (qu'on appelait un *guerrier*) : ce lit était surmonté d'un trophée auquel s'attachaient, non pas des rideaux, mais « des draperies d'étoffes destinées à le garantir de l'air et des insectes pendant la nuit ». Il y avait un type de lit pour le chasseur; mais les ornements qu'on y admettait n'avaient aucun rapport avec le fusil de chasse, la poire à poudre, la gibecière et le carnier ; les réminiscences obligées de l'antique n'y permettaient d'autres attributs que le javelot, l'arc, le carquois, et il va sans dire que « la dépouille des animaux sauvages » était la seule courte-pointe d'une couche aussi redoutable. Il y avait également un type de lit pour le marin ; c'était le lit *à la Neptune*, semblable à un navire des temps homériques. Les rideaux étaient suspendus au grand mât, et le mouvement du dessin avait un caractère tourmenté et tempétueux, de nature à donner au spectateur un ressentiment ou un avant-goût du mal de mer !

Sous l'Empire et même plus tard, les bois de lit avaient des

cambrures qui semblaient continuer le renflement des oreillers. Le dossier formait comme un second traversin en citronnier ou en acajou massif, rappelant le coussinet du chapiteau ionique ; mais un tel lit ne pouvait être placé que dans une très large alcôve, ou mieux, dans une chambre en retraite où il devait être isolé, de façon à laisser de la place aux garde-robes, qu'on dissimulait par des draperies tendues entre un pilastre et une colonne, formant avant-corps ; mais la mollesse des courbes du chevet, la convexité des flasques juraient avec la roideur de toutes les autres lignes de l'ameublement, des chambranles, des gaînes et des pilastres qui divisaient la décoration. Les lits au dossier arrondi, aux pans échancrés, les lits *à bateau* persistèrent sous la Restauration et même sous le règne suivant, parce qu'en général les nouvelles maisons ne contenaient plus de ces alcôves qui avaient formé dans la chambre à coucher une pièce à part, et qui étaient flanquées d'un cabinet pour la roberie et d'un couloir de dégagement. Une alcôve demande des lits à formes droites, et si ces formes ont repris faveur, ce n'est pas seulement parce qu'on peut les loger partout sans perte d'espace, c'est aussi parce qu'on a reconnu que le bois de lit n'ayant pas à tenir lieu des coussins, n'avait pas besoin d'en imiter la rondeur.

Dans les meubles qui ne sont pas à l'usage du corps, tels que les commodes, chiffonnières, buffets, dressoirs, bibliothèques, armoires, bureaux, secrétaires, dont il nous reste à parler, il suffit que la forme soit facile, avenante ; mais pour les lits, aussi bien que pour tous les meubles qui servent directement à la personne, il faut, de plus, que la forme soit parlante ; que, par exemple, le canapé qu'on appelle *confident*, qui est divisé en trois sièges par deux accoudoirs intérieurs, dise clairement qu'on y pourra confier un secret en le faisant glisser, pour ainsi dire, sur la paume ou sur le dos de la main ; il faut, disons-nous, que la forme accuse au vif, non pas seu-

lement la destination générale de l'objet, l'usage que tout le monde en fera, mais une certaine appropriation aux diverses habitudes de l'esprit, je veux dire le tour particulier que leur imprimera la différence des pensées journalières, des humeurs et des goûts. A cette condition, la forme d'un meuble aura la seule beauté qu'elle peut avoir : le caractère, car, à proprement parler, à parler rigoureusement, les objets utiles, n'ayant pas la beauté pour fin, ne sont pas beaux : ils ne peuvent qu'être embellis.



Chaise Louis XVI.

PHYSIONOMIE

DES

GROS MEUBLES

C'EST LE COFFRE, C'EST-A-DIRE LE BAHUT, QUI FORME LE TYPE PRIMITIF DE NOS MEUBLES.

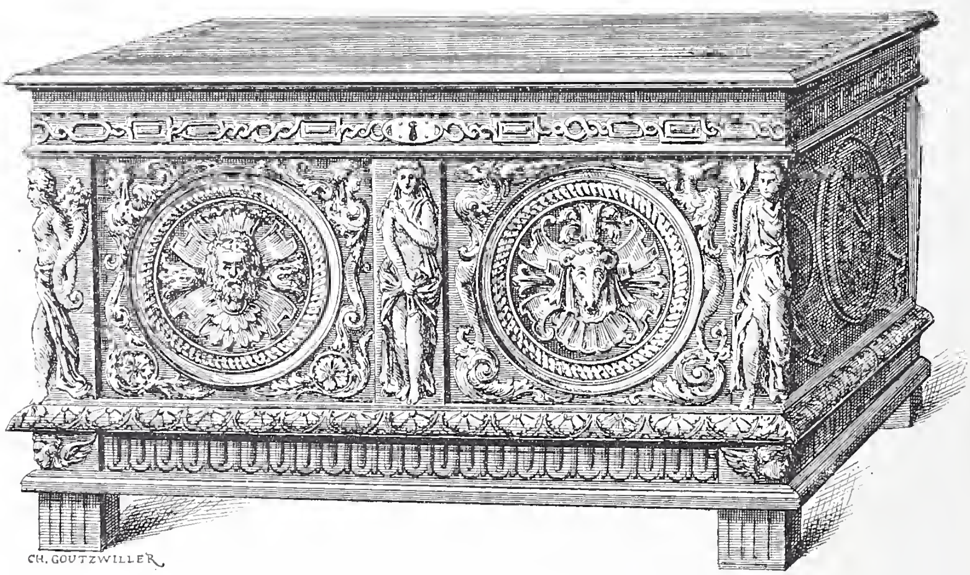
Quelle que soit la magnificence des meubles en usage de notre temps, et quelle que soit leur apparente variété, on peut les ramener tous à un type primitif, extrêmement simple. Ce type, c'est le bahut, autrement dit le coffre, à couvercle voûté, dans lequel les familles encore nomades serraient tout ce qu'elles avaient de précieux, tout ce qui était transportable. Sur ce coffre, plein ou vide, l'homme fatigué trouve un siège, celui qui veut dormir par terre s'en fait une manière d'oreiller, et si le coffre est appuyé contre un mur, il sert de couche au voyageur qui s'y arrange un coussin avec ses hardes. Il me souvient que, dans notre voyage à travers la Grèce redevenue sauvage, il nous arrivait quelquefois de nous arrêter, mes compagnons et moi, dans un de ces villages qui portent les noms augustes de Colone, de Céphise ou de Marathon, et que le café misérable où nous entrions demander un verre d'araki n'avait pour tout meuble qu'un bahut qui régnait le long des

murailles, et qui était pour les habitants un coffre, pour les passants un siège, pour les voyageurs un lit.

Un amateur de meubles rares, un curieux qui les achète avec réflexion et les choisit avec goût (1), M. Edmond Bonnaffé, me disait un jour en me montrant sa collection, à commencer par de grands bahuts du moyen âge : Voyez ces coffres : ils ont dû servir, dans le temps de la féodalité, à des familles que les troubles et les guerres continuelles de ce temps-là ont forcées plus d'une fois à changer de demeure. Transportés sur une charrette ou à dos de mulets, de pareils bahuts contenaient tous ou presque tous les autres meubles : les lits démontés, les pliants, les tentures, les coussins (dont on faisait alors grand usage) et les serrures. On y avait ménagé des compartiments pour les écrins, pour les habits, pour les parures, pour les épargnes, de sorte qu'à l'exception de certaines armoires qui étaient de véritables édifices, le chef de maison pouvait déménager facilement tout son mobilier. Supposez maintenant que la famille s'est fixée. Le coffre, placé sur le sol, est un meuble dont on ne peut user sans fatigue. Pour n'avoir pas à se courber ou à s'agenouiller quand on y veut prendre quelque chose, on le hisse sur des pieds, on l'élève à hauteur d'homme ; mais alors le coffre devient gênant d'une autre façon, et l'on éprouve le besoin de substituer à un couvercle qui se lève, un panneau qui s'abat. Cependant, on s'aperçoit bientôt que, pour celui qui veut fouiller dans le coffre, cet abattant est à son tour un obstacle, et on le remplace par des vantaux, ou mieux encore, par des volets de brisure qui, se repliant sur eux-mêmes, ne présentent pas de saillie incommode. Les compartiments qui divisaient en sens vertical l'intérieur du coffre sont changés en tiroirs qui jouent dans le sens horizontal, et c'est ainsi évidemment que s'est

(1) M. Edmond Bonnaffé est l'auteur d'une publication intéressante : l'*Inventaire des meubles de Catherine de Médicis*, Paris, 1874.

formé le *cabinet*, lequel n'est autre chose qu'un bahut monté sur quatre pieds, comme l'observe Léon de Laborde, dans son *Glossaire*. Étant donné ce bahut dressé, si l'on ferme le vide qui se trouve entre les pieds, on transforme le cabinet en armoire. Si l'on étage des tablettes sur le soubassement de l'armoire, à la place du cabinet l'on a le buffet, le dressoir ou la *crédence* ; enfin, en supprimant la partie supérieure de ce meuble à deux étages, on a été conduit à inventer la commode,



ensuite les chiffonnières et les encoignures qui en sont les variantes... Voilà comment la forme rudimentaire d'un simple coffre a été modifiée par le sentiment du confort, jusqu'à produire successivement tant de meubles qui nous paraissent d'une variété inépuisable et qui ne sont pourtant que les dérivés d'un même type.

Considérée comme un meuble décoratif, l'armoire a été conçue de diverses manières. Avant le seizième siècle, les meubles étaient fabriqués par les huchiers, qui étaient des charpentiers en petit, et qui sachant non seulement travailler

le bois, mais le sculpter, étaient plus que les menuisiers de nos jours. Les huches, les bahuts, les armoires, quelle que fût leur richesse ou leur simplicité, qu'ils fussent ornés de peintures, de sculptures ou de ferrures, recevaient une forme toujours indiquée par la convenance, toujours en rapport avec la destination. Le meuble n'a souvent pour toute décoration que les marques de son utilité, par exemple, les paumelles qui doivent tourner sur les gonds, les pentures en fer forgé, les vertevelles, c'est-à-dire les anneaux dans lesquels doit couler le verrou, et la platine dans laquelle le verrou est assujetti, et le crochet par lequel on le saisira. Cela suffit pour rendre intéressante l'armoire d'un petit bourgeois ou celle d'un campagnard aisé.

Mais, au seizième siècle, lorsque la France, longtemps après l'Italie, vit renaître un enthousiasme universel pour l'antique, chacun porta ses regards sur l'architecture, qui était la partie la plus sensible, la plus imposante des arts de l'antiquité ; ce fut elle qui donna le ton aux arts décoratifs, à tous les arts solidaires de l'industrie. Alors on mit partout des colonnes, des pilastres, des frises, des corniches, des arcatures ; et comment n'aurait-on pas employé les membres de l'architecture dans la fabrication des meubles, quand on les faisait entrer jusque dans la composition des bijoux ! Les armoires rappelèrent en petit les édifices qu'on renouvelait de l'antique ; on les couronnait d'un fronton brisé, sans être averti que cette image d'un toit qui s'est ouvert pour laisser passer un buste ou un vase n'est pas moins ridicule dans l'ébénisterie que dans l'architecture. On répéta en bois de noyer les ordres superposés du théâtre de Marcellus ; les vantaux furent cintrés et flanqués de piédroits dans lesquels on engageait des colonnes. Sans s'inquiéter du commode et de l'incommode, on imita dans tous ses détails l'entablement des Romains, que, par parenthèse, l'on prenait pour celui des Grecs. Ainsi

l'ébéniste dissimula, sous des ornements d'emprunt, les formes inévitables de ses meubles et les signes les plus frappants de leur usage, au lieu de chercher les motifs de sa décoration dans les accents mêmes de la structure et dans les aveux de l'assemblage.

Il ne faut que jeter un coup d'œil sur une de ces vieilles armoires que l'on trouve encore dans les campagnes éloignées des villes, et qui ne furent à l'origine que le développement de la huche au pain, pour voir que la beauté de ces ouvrages tient à leur caractère robuste, franchement accusé. Le huchier et le serrurier en ont fait à eux seuls tous les frais. Les formes sont venues d'elles-mêmes, pour ainsi dire, obéir au sentiment de la nécessité. Il a suffi d'y champlever quelques moulures, d'y faire jouer des saillies et des ombres en y creusant des canaux serpentants, en y taillant des facettes, en y ménageant des biseaux ou des quarts de rond entre deux filets, pour donner du prix à ces gros meubles, solides et presque imposants, que les familles de fermiers se transmettaient par héritage et qui étaient encore plus durables que leurs emphytéoses. Il n'en est plus de même si nous prenons pour objet de nos observations les armoires, d'ailleurs fort élégantes, qui se firent au seizième siècle, et même au dix-septième, jusqu'à Louis XIII. Ces armoires sont des diminutifs de monuments, des églises en miniature ; elles se terminent par un pignon à deux égouts, comme si la pluie avait dû jamais y tomber. Elles présentent, au-dessous du larmier, des denticules ou des mutules, comme s'il pouvait y avoir des chevrons dans un meuble ; elles ont une entrée centrale, majestueusement couronnée d'un frontispice, comme s'il était nécessaire de figurer le portail d'une basilique devant des tiroirs où l'on ne doit introduire que les doigts de la main.

II

DANS UN MEUBLE FERMÉ L'ÉBÉNISTE EST PLUS LIBRE DE CHERCHER DES EFFETS DÉCORATIFS, MAIS DANS UN MEUBLE OUVERT OU VITRÉ IL DOIT SE PRÉOCCUPER AVANT TOUT DE FAIRE VALOIR LES OBJETS QUE LES TABLETTES OFFRENT AUX YEUX.

Il n'est sorte d'inconvénients que n'entraîne cette imitation obstinée des membres de l'architecture dans la fabrication des meubles. Combien de fois, par exemple, ne voit-on pas les portes vitrées de nos bibliothèques représenter des fenêtres cintrées qui cachent une partie des livres que cependant on a voulu voir puisqu'on les a placés derrière une vitre? Combien de fois n'a-t-on pas élargi le plein des montants pour y canneler des pilastres accouplés, couvrant de leur épaisseur des titres et des reliures plus intéressants qu'un bois inutile. Lorsque les bibliothèques sont à portes pleines, comme des armoires, il est tout simple que la décoration soit dans le contenant; mais c'est dans le contenu qu'elle doit être lorsque les portes sont vitrées, et dès lors il est essentiel que les châssis soient très minces, que le bois tienne peu de place et qu'il soit même remplacé par des tiges de laiton, enfin que les ornements du meuble soient sacrifiés à la beauté et à la variété des volumes qu'il renferme.

Il est des bibliophiles qui, pour avoir leurs livres immédiatement sous la main, proscrivent les portes vitrées et ne veulent que les séparations horizontales, formées, pour plus de minceur, par des tablettes en feuilles de zinc. Ceux-là sont dans le vrai, quand il s'agit d'une collection qui n'a rien de bien extraordinaire; mais lorsqu'on a le bonheur d'avoir

des livres précieux, des manuscrits rarissimes, des reliures qui sont à elles seules des merveilles de travail et de goût, des reliures comme en possédaient Groslier, Maioli, Gaston d'Orléans, le comte d'Hoym, et de nos jours, M. Cigongne, on ne saurait laisser sa bibliothèque sans portes, sans serrures. De pareils trésors doivent être élégamment protégés contre les indiscrets ou les barbares qui, ne sachant pas manier un livre avec la délicatesse voulue, l'offenseraient de leur curiosité. C'est alors que peuvent être appliqués au meuble tous les ornements imaginables, placages, marqueterie, vernis, bronzes, et même de petits rideaux en soie verte ou cramoisie (pour le cas où le dos des livres porterait des titres qu'on veut cacher à un visiteur banal ou étranger).

Mais, pour ne parler encore que des formes, avant d'en venir aux ornements dont les meubles sont susceptibles et au rôle que doivent y jouer la sculpture des reliefs, la couleur des matières et des étoffes, l'appoint des accessoires, il faut dire un mot de ces bibliothèques à hauteur d'appui que l'on trouvait au siècle dernier chez tous les curieux, et qui sont encore préférées par nos plus célèbres amateurs. Rien de mieux imaginé, sans doute, pour qui a des objets d'art à mettre en évidence, des bronzes antiques ou florentins, des coffrets d'ancien laque du Japon, de petits cabinets en marqueterie, des antiquités égyptiennes, des pagodes, des ivoires ; mais de pareilles bibliothèques, si elles sont commodes et agréables comme étagères, ne valent rien pour serrer des livres, à moins qu'on y place uniquement ces pesants ouvrages à figures, ces volumes grand-aigle que l'on consulte rarement et que l'on manie avec peine. Se baisser jusqu'aux genoux pour prendre un livre ou monter à l'échelle pour l'atteindre sur un rayon très élevé, ce sont des fatigues dont il faut se garder autant que possible parce qu'elles finiraient par dégoûter de la lecture. Tout le monde n'a pas des bronzes ou des curiosités, des laques, des

ivoires, mais tout le monde a des livres. Les bibliothèques à hauteur de cimaise ne conviennent qu'à ceux qui préfèrent les œuvres d'art aux trésors de l'esprit, et qui prennent plus de plaisir à manier les merveilles de la plastique ou de la céramique qu'à feuilleter ces beaux livres que l'éloquence de la raison a remplis de beau langage et de bons conseils.

Encore une fois, si la bibliothèque est un meuble fermé, il importe qu'elle soit décorative, ne fût-ce que par sa forme et par l'élégance de ses proportions. Si c'est un meuble ouvert ou vitré, il n'est pas douteux que le luxe des sculptures dont elle sera rehaussée, des incrustations dont elle pourra être enrichie, soit en ivoire, soit en bois de rapport, soit en ornements de cuivre ou d'étain sur fond d'écaille, fera paraître pauvres les plus précieuses reliures. On aura ainsi sacrifié l'intérêt que doivent inspirer les livres au plaisir de montrer un ouvrage remarquable d'ébénisterie. Or quelque admirable que soit la magnificence d'un meuble de Boulle, ou la délicate élégance d'un meuble de Riesener, les chefs-d'œuvre de l'industrie humaine doivent s'effacer devant les chefs-d'œuvre du génie humain.

Une considération du même genre s'adresse aux ébénistes en ce qui touche ces buffets, ces dressoirs qui, dans les expositions universelles, font tant d'honneur au goût de la France et attirent tous les regards. Quand on voit de pareils meubles en dehors de la maison dans laquelle on s'en servira, l'on y admire la combinaison des matières et des bois; les raffinements de la sculpture qui a fouillé le noyer comme elle aurait ciselé du bronze; des figurines dont la chair a été rendue par les caresses de l'outil dans le grain serré d'un buis au ton chaud. L'on se plaît à regarder, d'abord à quelque distance. l'ensemble de la composition, ensuite, en s'approchant, le fini des guirlandes, l'invraisemblable légèreté de rinceaux menus comme les vrilles de la vigne, la surface tour à tour

lisse ou grenue, luisante ou mate, des oiseaux, des poissons, des fruits et des fleurs, ici groupés sur les montants, là formant de riches reliefs sur le cadre des panneaux, ou de belles chutes sur les angles du soubassement. Mais personne ne songe alors à se demander ce que deviendront les attributs de la chasse, de la pêche, du jardinage, modelés à ravir par le ciseleur, lorsque des assiettes de dessert seront posées sur la table ou sur les gradins du buffet, lorsque de véritables pêches, au duvet incarnat, y seront rangées en pyramides, lorsqu'on y aura déposé une bourriche de vrai gibier, lièvres, cailles et perdreaux, présentant les délicatesses inexprimables de leur pelage et de leur plumage, leurs tons gris d'argent, gris fauve, et le charmant effet que produisent les taches marron de la perdrix rouge et le ton de ses pattes avec les nuances de roux qui s'interposent entre les oreilles noires du lièvre et son ventre blanc. Que le buffet soit placé dans la salle à manger ou dans la pièce qui précède et à laquelle ce meuble a donné son nom, le seul fait du service amène à chaque instant une flagrante confrontation de la chose réelle avec la chose imitée. Et dès lors combien sont tristes à voir des fruits burinés dans le noyer, fouillés dans le chêne, à côté d'une véritable branche de chasselas doré, d'une assiette de beurré rouge ou d'une pile d'oranges! N'est-il pas déraisonnable de se mesurer avec la nature sur son terrain, alors que l'original sera constamment en présence de l'imitation, et d'une imitation impossible, car s'il est difficile de lutter avec la nature en lui empruntant ses propres moyens, dont le principal, ici, est la couleur, à plus forte raison faut-il y renoncer avec des moyens ingrats. Je parle de ce qu'on appelle la nature morte.

Que si l'on emploie le buffet à dresser, pour la montre, la vaisselle plate, les porcelaines ou faïences affectées au service de la table, la sobriété et le choix des sculptures ont encore plus d'importance dans le meuble qui portera ces matières

précieuses. Il y a deux manières de faire valoir un objet que l'on met en lumière : le contraste et l'accompagnement. Veut-on, par exemple, exhiber des pièces d'orfèvrerie sur une étagère, on peut leur donner un redoublement d'éclat en opposant aux tons de l'or et de l'argent le fond noir de l'ébène ou du poirier noirci, la couleur rembrunie du vieux chêne ou du palissandre ; mais on peut aussi accompagner le brillant des métaux ouvrés et des couverts céramiques en leur ménageant un fond demi-clair, en les plaçant, par exemple, sur le rouge pâle du bois de rose, sur le jaune fin de l'érable ondulé, moucheté, *à œil d'oiseau.* L'on obtient par là un effet adouci, plus distingué peut-être que celui qu'on obtiendrait par un contraste violent, car, suivant les intentions et selon les goûts, les semblables peuvent être aussi favorables à la décoration que les contraires.

Il arrivait souvent autrefois qu'un échafaudage de parade était dressé, en guise de buffet, pour les grands festins, soit dans le vide d'une table en fer à cheval, soit à une place choisie tout exprès pour qu'on pût faire le tour de ce dressoir improvisé, qui devait disparaître le lendemain de la fête. De nos jours s'élèvent encore, dans les repas extraordinaires, de semblables buffets, des buffets isolés où brillent les merveilles de la céramique culinaire et de l'orfévrerie, telles qu'on les voit figurer dans les noces que Paul Véronèse a peintes, et dans celles que décrivent les romanciers. Mais lorsque le buffet est un meuble permanent, il est adossé à la muraille, et il offre tout à la fois un garde-manger, une tablette d'appui et un dressoir.

III

LA COMMODITÉ D'UN MEUBLE PEUT ÊTRE, LE PLUS SOUVENT, TRADUITE EN UN MOTIF D'ÉLÉGANCE.

Cependant, il est d'autres meubles qui parent l'intérieur du logis sans être pour cela de parade, parce qu'ils sont intimes et rarement vus par les personnes du dehors. Ce sont les commodes, que les ébénistes rangent parmi les gros meubles, et auxquelles se rattachent les chiffonnières et les encoignures de chambre à coucher.

Les commodes ont été dans le principe des bas d'armoire. Vers le milieu du dix-septième siècle, on imagina de substituer aux portes et aux tablettes à crémaillères, des tiroirs apparents susceptibles d'être ornés élégamment par les signes de leur utilité. Conçues dans le style pompeux du règne de Louis XIV, les commodes furent cambrées sur le devant et sur les côtés. On leur fit des pieds de biche, des contours à renflement, une panse. Chacun des trois ou quatre tiroirs de hauteur dont le meuble se compose eut un profil bombé, en largeur comme en élévation. Vinrent alors les motifs de décoration ronflante, inventés par le génie de Boulle pour accentuer les courbes, pour ressentir le dessin des tiroirs et des portants. De là les chutes à têtes de femmes ailées, de là ces entrées de serrure à volutes, ces poignées, ces *mains*, dont les saillies tourmentées épousent la cambrure des formes et leur redondance. De là ces rinceaux, fleurons et autres ornements de bronze doré, relevés en bosse et ciselés ou, comme l'on dit, *réparés* à merveille, mais ce style emphatique avait le défaut d'être contraire à la convenance et de le paraître. On dut bientôt s'apercevoir

que la convexité d'une commode était bien souvent un contre-sens ; que pour une personne obèse, il était pénible d'avoir affaire à un meuble pansu, et de plus, que les bronzes qui se tordaient en relief sur les angles de la commode, depuis l'entablement jusqu'aux chaussons, avaient l'inconvénient d'accrocher au passage la soie des tuniques et la prunelle ou le satin des souliers, et qu'ainsi la commodité du meuble n'était pas en raison de sa magnificence.

Passe encore de renfler les tiroirs d'une commode si, au lieu de renfermer des matières facilement compressibles, telles que laines, toiles, soies ou linons, elle devait contenir des objets semblables, par leur forme, à un être vivant. Je me rappelle avoir lu dans les souvenirs de jeunesse d'Edgar Quinet, qu'à l'âge de six ou sept ans, ayant été mis sous la discipline d'une grand'mère acariâtre et dure, il était quelquefois emprisonné par elle dans une vieille commode ! — c'était la dernière pénitence qu'on lui infligeait. — Il est sûr que les formes cambrées étaient cette fois bien venues ; mais heureusement ce sont là, j'imagine, des cas rares.

Au surplus, lorsque le style de Boulle et plus tard celui de Cressent et de Philippe Caffieri eurent fait leur temps, lorsque la bourgeoisie prit le goût des jolis meubles et qu'il en fallut à un grand nombre de personnes, plus petitement logées, et partant plus avares de l'espace, l'on renonça aux formes ventrues des commodes du grand siècle et l'on s'avisa de les bâtir à formes droites, en se réservant d'adoucir en quart de rond les angles des montants et des marbres, de racheter par la souplesse des horizontales la fermeté des perpendiculaires, de terminer le bas du meuble, soit par une ligne à redents, soit par un contour en arbalète, comme on le pratiquait dans le même temps aux chambranles des cheminées. Tout en évitant les courbures, on se garda de tomber dans la platitude, et quelques-uns eurent l'heureuse idée de rendre la forme

légèrement concave là où les ébénistes de Louis XIV l'avaient tenue convexe. Les majestueuses poignées furent remplacées par des tirants en cuivre poli, par des boutons dorés ; les volutes saillantes par des nœuds de rubans méplats; les chutes par les ornements, rudentures ou rangs de perles, insérés dans les cannelures, et il se trouva qu'il n'y avait pas moins de grâce et de dignité dans une commode de Riesener que d'ampleur et de richesse dans une commode de Boulle.

Ici le lecteur dira peut-être : De quoi vous occupez-vous ? à quoi bon toutes ces remarques? Laissez aux menuisiers le soin de corroyer, d'assembler leurs bois; laissez aux ébénistes leurs placages et leur marqueterie; laissez à Gouthière ses ciselures, à Martin ses vernis... la félicité des humains ne tient pas à si peu! Devant un bonheur-du-jour de Riesener, plus d'une femme a pleuré. Bien des lettres amères ont été écrites sur les plus beaux secrétaires de Jacob!... — Oui, sans doute, la philosophie nous enseigne à nous passer de bien des choses; mais elle nous dit aussi que tout ce qui vaut la peine d'être fait vaut la peine d'être bien fait. Les esprits heureusement dressés ne sauraient s'accoutumer à ce qui n'est pas décent, je veux dire convenable, sous peine de sentir s'oblitérer en eux la finesse des perceptions. Cela contribue au confort de l'âme, d'être entouré d'objets bien conçus, façonnés avec élégance, ornés avec grâce. D'ailleurs il y a dans l'existence de chaque jour tant de petits heurts, tant de petites misères, sans compter les grandes, tant de ces angles aigus auxquels on se déchire, qu'il serait bien pénible, pour les délicats surtout, de voir s'ajouter les impressions qui offensent le goût, aux menus accidents, aux froissements continuels qu'amène, dans le train de la vie, la succession des jours et des heures.

ESTHÉTIQUE

DES

PETITS MEUBLES

I

LA PLACE LA PLUS CONVENABLE POUR UNE PENDULE N'EST PAS CELLE OU ON L'A CONSTAMMENT DEVANT LES YEUX.

Que de choses il nous reste à voir et à dire en ce qui touche les objets les plus mobiles du mobilier, ceux qui contribuent à lui donner du caractère et qui en achèvent la grâce et le confort? Dans un pays comme le nôtre, où l'on fait du feu au moins six mois de l'année, quelquefois plus, il faut bien regarder à ce que l'on mettra sur les cheminées, devant lesquelles on devra passer une partie de la vie, peut-être la meilleure.

Depuis longtemps, l'usage a prévalu d'orner le dessus des cheminées d'une pendule entre deux flambeaux, deux vases ou deux bronzes. Il semble même que la pendule ait été regardée comme inséparable de la cheminée, puisque, au château de Versailles, dans les appartements de parade, la place des pendules est réservée parfois dans le marbre du chambranle, où un vide a été ménagé tout exprès pour rece-

voir le mouvement d'un Julien Leroy ou d'un Lepaute. Cependant c'est une idée malheureuse que celle d'avoir constamment devant les yeux un instrument qui mesure avec une régularité inexorable le temps qui fuit, la vie qui s'écoule ; un instrument dont le balancier monotone compte un à un tous les moments qui passent et qui ne reviendront plus ! Plutôt que de mettre une pendule contre une glace, dont elle obstrue les reflets, sans dédommagement, il vaut mieux, ce nous semble, loger la pendule dans une boîte, ou la poser sur un support, sur une console, sur une encoignure, à un endroit où l'on ne soit pas obligé de la regarder, et où on ira lui demander l'heure quand on voudra.

Ce qu'il convient de mettre sur une cheminée, quand elle est surmontée d'une glace, ce sont justement les flambeaux, parce qu'elle en réfléchira les lumières, et aussi les objets d'art sculptés ou peints qui doivent être vus sous toutes leurs faces, par exemple, un vase grec, orné d'une zone d'animaux, ou bien une potiche dont la décoration, n'ayant ni endroit ni envers, est aussi intéressante d'un côté que de l'autre. Pour voir ces objets, on voudrait tourner autour : la glace vous en dispense. Lorsqu'elle est sans tain et qu'elle laisse passer ainsi les regards qu'on jette sur un jardin ou dans la campagne, les ouvrages d'industrie et d'art qui font bien sur la cheminée sont ceux qui n'ont qu'une face et ceux dont la beauté consiste principalement dans leur silhouette, comme un vase élégant et monochrome, une statuette équestre, une réduction de certains morceaux de sculpture antique, tels que la Diane chasseresse, le Gladiateur, l'Apollon. En se détachant sur un fond lumineux, ces silhouettes animées affirment leurs contours, forment une masse sombre et peuvent prendre par moments, quand le jour baisse, une apparence fantastique.

II

LE STYLE D'UNE ÉPOQUE SE RECONNAIT A LA PHYSIONOMIE DE SES PENDULES ET DE SES CARTELS; MAIS QUELLE QUE SOIT LA FORME DE CES MEUBLES, IL IMPORTE QUE L'ART DE L'HORLOGER N'Y PARAISSE PAS ACCESSOIRE.

Quelle variété inévitable de motifs dans la composition d'une pendule ! que de choses y peuvent entrer, que d'images, que d'allusions, que de symboles ! Combien de souvenirs elle peut éveiller quand un artiste l'a conçue ! C'est au point que l'esprit d'une époque, ses préoccupations, ses tendances et les grands événements qui l'ont traversée se reconnaissent à ses pendules aussi bien qu'à la forme de ses meubles et à la physionomie de ses décorations intérieures. A la Renaissance, lorsque l'architecture est l'art triomphant, l'art qui donne le ton à tous les autres, les pendules sont des édifices, comme les cabinets, comme les armoires, des édifices avec colonnettes, frontons, coupoles, balustrades, clochetons, vases flamboyants. Au temps des Valois, toutes les œuvres de l'art et de l'industrie portent le cachet de l'élégance. Sous Louis XIII, les cartels en marqueterie de cuivre sur fond d'écaille, ont des formes raides et un accent de sévérité. Il y a des pendules qu'on nomme religieuses. Celles-là ont l'écaille noire ou brune ; elles sont incrustées d'étain et ne présentent que des tons froids, des oppositions tristes. Mais bientôt le style emphatique de Louis XIV s'introduit dans l'horlogerie. Les lignes ne sont plus droites, les contours se renflent, la forme des boîtes affecte de majestueux enroulements, et le génie de Boulle en fait des motifs de décoration pleins de pompe, de richesse et d'ampleur. La sculpture y apporte ses figures allégoriques en bronze doré, ses Saturne,

ses Heures, ses Amours, ses Renommées. Vient ensuite le style Pompadour, le rococo, et la fantaisie alors se donne carrière. Le mouvement des pendules repose tantôt sur deux lions en porcelaine bleu céleste, tantôt sur un éléphant de bronze, tantôt sur un brochet en Céladon, quelquefois on le fait entrer dans un tambour en cristal de roche.

Il n'est sorte de bizarrerie qu'on n'invente pour servir de prétexte à la composition des pendules. Le style des figures y change d'ailleurs avec le caractère des formes, suivant les évolutions de l'esprit public et selon les aventures de l'histoire. Au temps de Dupleix et de Lally, les Indiens sont en faveur sur les cheminées, et les veuves du Malabar. A l'expédition de Rochambeau et de Lafayette, correspondent les caciques. Et de même que plus tard, Bonaparte revenant d'Égypte, ramène le goût des figures et des symboles pharaoniques, de même la Restauration évoquant le moyen âge, remet en honneur les chevaliers, les troubadours, et ces pendules dont le style gothique était si singulièrement travesti que le mot « gothique de pendule » est devenu, dans le langage des ateliers, le synonyme de grotesque.

On peut voir par là combien le choix d'une pendule est capable d'influer sur le caractère du mobilier. Mais quelle que soit la forme de ce meuble et quel que soitle style auquel cette forme se rattache, il importe qu'on n'en fasse point, comme il arrive si souvent, l'accessoire d'un monument auquel auront travaillé l'architecte, le peintre, le sculpteur, le ciseleur, le doreur, le lapidaire, le mosaïste, de telle façon que, parmi ces artistes, l'horloger n'ait dans son œuvre que le dernier rôle. Il importe qu'on ne puisse pas dire ce que Diderot disait d'une pendule aux trois Grâces, de Falconet : « Cette pendule-là montre tout, excepté l'heure. »

Il est, du reste, bien facile d'enrichir une pendule, même en y respectant ou plutôt en y faisant valoir le motif essentiel.

Il est facile d'accroître l'intérêt qu'elle présente, de celui que permet d'y ajouter la science de l'horlogerie, de la compliquer d'une aiguille qui marque le quantième du mois en faisant le tour du cadran dans le cours d'une année ; d'y adapter un mouvement qui indique les phases de la lune et son âge ; de placer sur le régulateur un pyromètre pour rendre compte des effets de la température, d'y ménager une équation qui donne le vrai temps et le temps moyen, de disposer enfin le cadran de manière qu'en considérant son centre comme un pôle, l'aiguille minuelle réponde tous les jours à la hauteur du soleil. Combien sont préférables ces curiosités qui satisfont l'esprit en lui procurant une idée de la grande horloge du monde, aux puériles inventions de cespendu les où l'on voit l'heure apparaître dans les yeux d'une figure de négresse dès qu'on tire un de ses pendants d'oreille, tandis que l'autre pendant met en jeu une boîte à musique et fait partir des airs de Lulli ou de Philidor !

Ah ! ce n'est pas sans raison que les pendules à musique sont passées de mode, car en vérité c'était une malencontreuse idée que d'avoir chez soi un instrument qui, vous surprenant à toute heure par un air de valse ou une cavatine célèbre, vous forcera d'écouter ce que vous n'avez pas envie d'entendre, interrompra le cours de vos pensées, et vous imposera peut-être des accents de gaieté intolérable dans un moment de rêverie, de mélancolie, de tristesse, dans un de ces moments où, comme disent les Arabes, le silence est d'or. Marie-Antoinette possédait une pendule-orgue, moitié en cuivre, moitié en porcelaine de Sèvres et de Saxe, qui renfermait tout un orchestre de singes habillés, lesquels, sur des gradins en bronze, garnis de fleurs en pâte tendre, font rage de leurs instruments au signal donné par l'heure. Imaginez-vous un peu l'effet que doit produire, dans une journée d'angoisse, le tapage inattendu de cette ingénieuse machine !

Il est vrai que certains horlogers bien avisés et prévoyants ont pris leurs mesures pour que l'on pût suspendre à volonté le mécanisme musical et même les sonneries. Il me souvient d'avoir lu dans la description d'une pendule de Ferdinand Berthoud, qui appartenait au duc d'Aumont, cette phrase : « Elle reporte l'heure au quart : *silence partout, quand on veut*, sans être sujet à mécompter (1). »

Oui, les meilleures pendules sont celles qui font le moins de bruit, et les plus désirables celles qui sont le moins chargées de figures, de terrasses, de branchages, d'animaux et autres ornements.

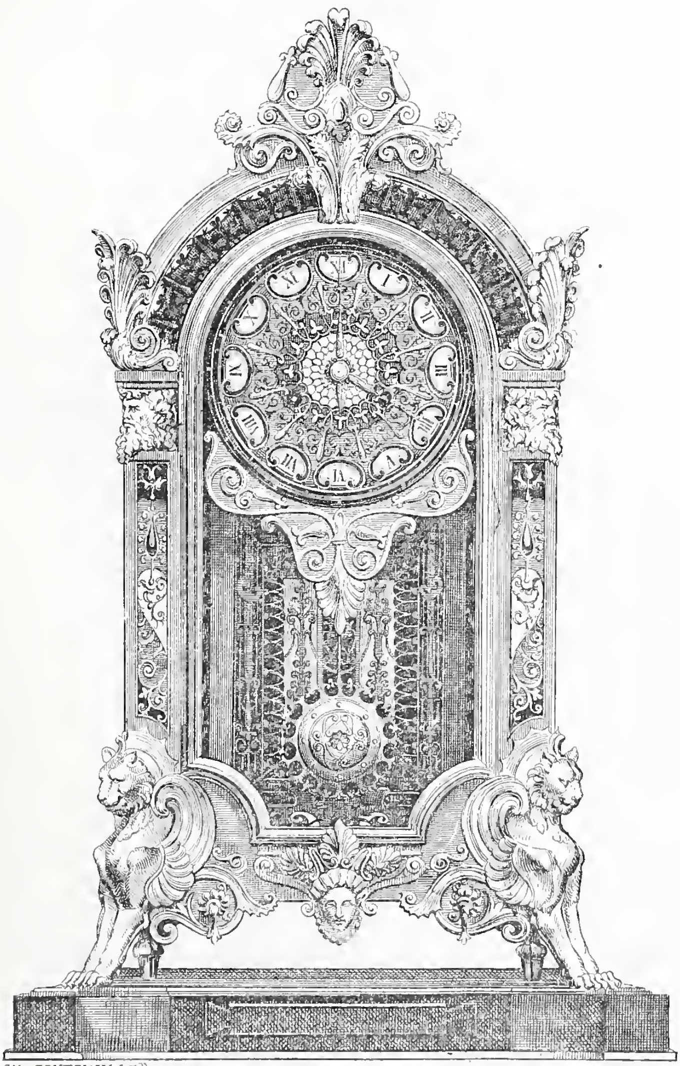
III

A MOINS DE JOUER UN ROLE DANS L'INVENTION D'UNE PENDULE, LES FIGURES D'HOMMES OU D'ANIMAUX Y SONT DÉPLACÉES.

Les figures et les animaux qu'on peut ajuster à une pendule sont de préférence les figures symboliques, telles que les Atlantes, les Caryatides, les Termes, et les animaux fantastiques ou de convention, tels que sphinx, chimères, griffons, dragons. Encore est-il convenable que ces figures jouent un rôle dans l'invention de la pendule, soit pour s'y combiner symétriquement avec la machine, soit pour porter le mouvement, soit pour servir d'acrotères à l'édifice dans lequel sera encastré l'ouvrage de l'horloger. Que signifie, en effet, l'image d'un cavalier au galop, suivi de chiens courants, sur une pendule qui marque aussi bien l'heure de se coucher que l'heure de se mettre en campagne ? N'y a-t-il pas une

(1) Catalogue des effets précieux qui composent le cabinet de feu M. le duc d'Aumont, 1782.

différence entre la représentation des bêtes que nous voyons tous les jours, et celle des animaux énigmatiques, fabuleux,



Pendule émail et bronze doré, de Barbedienne.

effrayants, qu'ont inventés les Égyptiens, les Persans, les Indiens, les Chinois, pour exprimer certains mystères de la nature, et qui sont si bien venus dans un ouvrage où la science

nous indique, avec la mesure du temps, les révolutions des planètes et les mouvements rhythmés de l'univers ?

Prendre une pendule pour piédestal et y poser indifféremment une statuette de Voltaire, un buste d'Hippocrate ou une sculpture fameuse, c'est associer deux choses qui n'ont entre elles aucun rapport. Si je veux regarder le *Pensieroso* de Michel-Ange, je n'ai pas besoin de savoir en même temps l'heure qu'il est, et de plus le cadran d'émail qui me saute aux yeux, à moins qu'il ne soit d'une couleur très foncée, me gêne au point qu'il m'empêche de contempler la réduction, en marbre ou en bronze, de cette figure sublime, et d'entrer dans le sentiment qui la fit concevoir à Michel-Ange.

Pour ceux qui sont logés à l'étroit ou qui veulent économiser l'espace, les pendules-appliques, ou bien celles que l'on pose sur un amortissement renversé en forme de cul-de-lampe, nous paraissent préférables à celles dont on décore les cheminées, à plus forte raison aux pendules en boîtes, dont le piédestal porte sur le sol, et qui sont aussi encombrantes que des armoires. Mais il faut dire que les boîtes de pendules, si chères à nos ancêtres, et qui se perpétuaient dans les familles, se prêtaient aux plus élégants motifs de décoration. Soit que la boîte fût chantournée avec pompe ou volutée avec grâce, comme au temps de Louis XIV et de Louis XV, soit qu'elle se terminât en lignes droites, lorsque, par exemple, la lanterne était soutenue par une pyramide, la marqueterie trouvait à s'y produire dans le corps de la boîte ; la sculpture et la ciselure se réservaient le couronnement de la lanterne et le travail des bronzes qui devaient embordurer le cadran, ainsi que l'ouverture qui laissait voir la lentille du balancier. Branches de laurier ou de chêne, culots d'acanthes, fleurons, chicorées, carquois et javelots, torche incendiaire de l'Amour, cœurs percés d'une flèche, nœuds de rubans, filets de perles, cannelures, guirlandes, tous ces

attributs, tous ces ornements que faisaient prévaloir tour à tour le style de Boulle, le genre rocaille, le goût Louis XVI, donnaient de l'importance aux boîtes de pendule et les consacraient comme un meuble héréditaire.

Les Orientaux creusent leurs armoires dans l'épaisseur des murailles ; ils évitent ainsi de rompre par une saillie les surfaces de l'architecture et d'obstruer l'intérieur du harem. Nous avons vu au Caire un changeur qui s'était fait une boutique sur le Mousky, en pratiquant, dans le mur extérieur d'une maison, une niche dont la porte ferrée était au ras du mur. Ce souvenir nous donne à penser que des vides ménagés dans les parois de nos petits appartements y pourraient former des boîtes à pendules et à baromètres, et que les portes vitrées de ces armoires y seraient le prétexte d'une décoration délicate ou riche, magnifique ou discrète. Mais, dans nos sociétés remuées, la fréquence des déplacements, la mobilité de la vie ont remis en faveur les pieds en consoles sur lesquels on peut à volonté placer contre les parois un cartel, une pendule à coupole de cuivre ou bien un ivoire chinois, une lagène persane, un bronze, tous objets qu'on emportera bientôt dans une nouvelle demeure et qui ne laisseront d'autre trace que celle des clous dans le mur.

IV

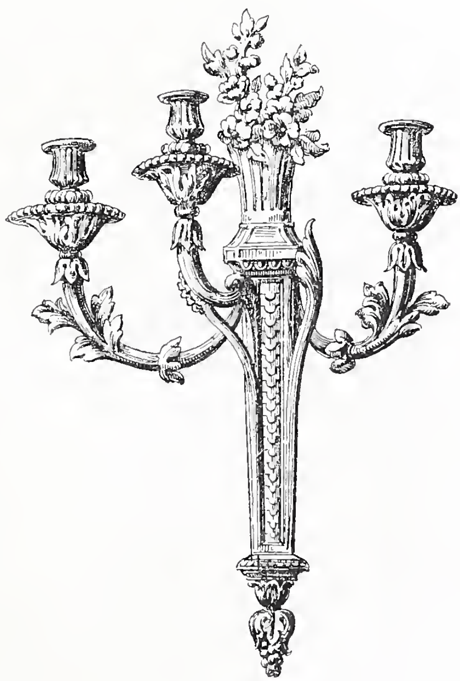
LE DESSIN DES BRAS, DES LUSTRES, DES FLAMBEAUX NE COMPORTE QUE DES ALLUSIONS AUX FORMES DE LA NATURE ; LA CONVENANCE EST TOUT PRÈS DE SE CONFONDRE AVEC LA GRACE, ET LA DESTINATION DE L'OBJET EN INDIQUE LES PROPORTIONS.

Il en est de même des *bras*, qui sont les flambeaux que l'on fixe à la muraille, ordinairement tout près des glaces, et dont

la lumière est redoublée par la réflexion. A la hauteur où on les rive, les bras éclairent sans encombrer, et ils laissent de la place aux flambeaux mobiles qui ont naturellement leur raison d'être sur la cheminée. Dans le principe, je veux dire à la Renaissance, les chandeliers attachés au mur et saillants étaient figurés quelquefois comme les bras d'un être qui eût été caché derrière la tenture. Par la suite, ils ressemblèrent aux membres tourmentés de la jeune fille qui fut poursuivie par le dieu de la lumière et changée en laurier. Sur ces bras, devenus branches, on vit fleurir des tulipes, des lis, des jonquilles, des jacinthes bleues, des œillets doubles. La jonction des branches était garnie de boutons d'or, de barbeaux, d'oreilles-d'ours, et toutes ces fleurs étaient modelées et colorées au naturel, en porcelaine de Saxe ou de Vincennes, parmi des feuillages en laiton verni, imitant la nature. Les grands calices servaient de bassin pour les bobèches, et les binets, c'est-à-dire les brûle-bout, étaient dorés ou argentés. Parfois des grains, des pendeloques en cristal de roche venaient ajouter leur scintillement irisé à l'éclat des lumières. Souvent l'applique était ornée d'une glace, et cela convenait surtout lorsqu'on devait la fixer sur un trumeau.

Dans son goût un peu factice pour la nature, le dix-huitième siècle, au temps de Louis XV, poussa beaucoup trop loin le sentiment de l'imitation. Ce n'était pas une idée heureuse que celle de peindre d'après nature des branchages en cuivre, en laiton, des fleurs en porcelaine, car il n'est rien de plus insipide qu'une imitation qui veut être trompeuse, quand elle est impuissante. Le fleuriste qui sait contrefaire des roses, des anémones, des pâquerettes avec de la soie, de la batiste et d'autres tissus délicats, mats ou lustrés, peut nous donner le change par la vérité parfaite et l'exquise finesse de son imitation ; mais quelle illusion peuvent produire des fleurs en porcelaine cassante, des feuillages en cuivre verni et colo-

rié ? Quelle apparence qu'une jonquille, une giroflée auront la force de porter une bobèche de métal et une bougie ! Ne vaut-il pas mieux, dans ce cas, rappeler la nature sans l'imiter ? Une simple allusion n'est-elle pas préférable à une impossible illusion ? Des branches en cuivre doré, des fleurs et des feuillages artistement fouillés par le ciseleur, seront, dans



Bras Louis XVI.

l'unité de leur ton d'or, d'un effet mieux compris, parce qu'au lieu de mal simuler un ouvrage de la nature, elles donneront l'idée d'un ouvrage d'art. Voilà pourquoi les *bras* du style Louis XVI sont de bien meilleur goût que ceux du règne précédent. La forme en est aussi plus digne et plus charmante, parce que la courbe des branches qui plient et se redressent pour porter les lumières, contraste avec les lignes droites de l'applique d'où on les voit sortir.

Même faute de goût dans la composition des lustres, quand on y met des plantes vernies et des bouquets en porcelaine. Mais la forme en corbeille de fleurs n'est pas la plus ordinaire. Généralement les lustres sont montés en lyre ou bien à consoles. Parmi ceux que nous trouvons décrits dans le *Livre-journal* de Duvaux, « marchand bijoutier ordinaire du roy » (et son fournisseur de meubles), il en est un qui figure une grande cage ornée de plantes et de fleurs imitant la nature. Dans la cage est perché un perroquet en porcelaine de France. Un autre lustre, fourni par Duvaux à madame de Pompadour, représente un treillage peint et doré, garni partout en fleurs de Vincennes, avec figures de Saxe et une pyramide en cristal de roche formant le jet d'eau. Mais de pareils lustres étaient d'un prix exorbitant, alors que le cristal de roche n'avait pas encore été remplacé par le cristal artificiel, plus pur et plus éclatant quoique moins dur que le cristal naturel, qui nous vient de la Sibérie, des Alpes et de Madagascar.

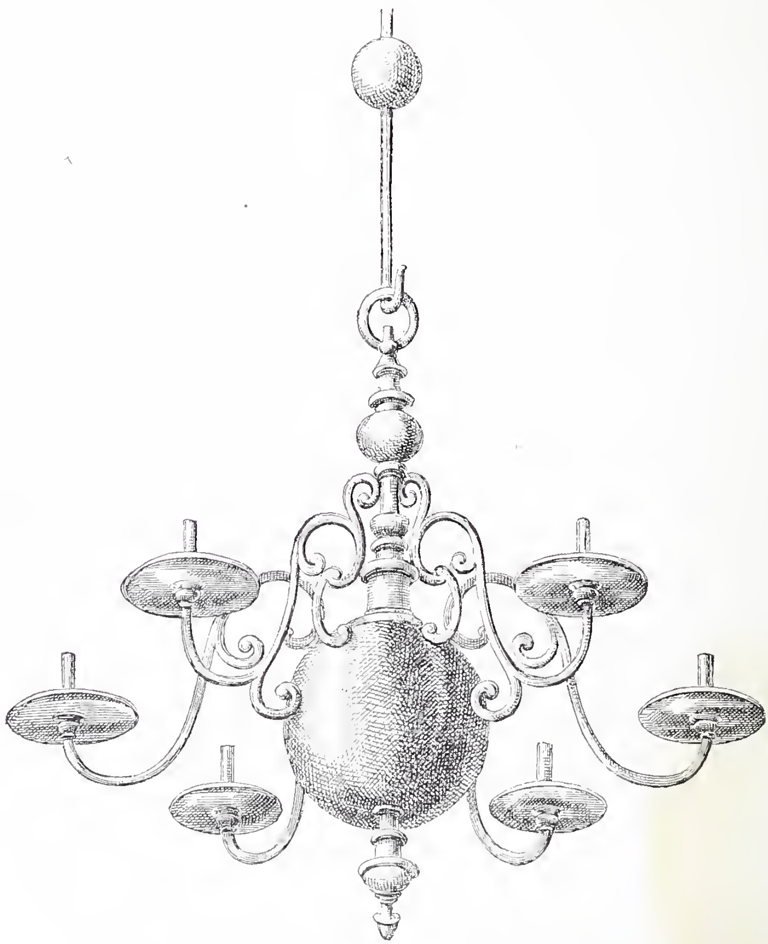
Aujourd'hui, un lustre en cristal ou en verre est un objet de luxe d'un prix très modéré, si tant est qu'on puisse regarder comme un luxe la possession d'une chose qui n'est ni chère ni rare. Il est des riches dont l'âme égoïste et vaniteuse ne s'attache qu'à ce qu'on leur envie. Plus généreuse, l'esthétique ne regarde pas tant à la rareté des matières qu'à la beauté des ouvrages. Elle estime un lustre de Murano en verres de couleur autant que s'il était en argent massif; elle apprécie un lustre en cuivre poli autant que s'il était en or. Et quelle grâce, en effet, quelle légèreté dans les suspensions en verre qui nous sont apportées de Venise, et qui, pour plus de douceur dans l'harmonie de leurs tons, n'ont aucun morceau en verre blanc ! Le point de départ de toute la coloration est une teinte écrue et fuligineuse qui donne au verre un air ancien et qui tempère les oppositions. De plus, la lumière, sur ces parties incolores, est à la fois estompée et brisée par

une imperceptible gaufrure. Il n'est pas d'intérieur où un lustre de Murano ne s'harmonise avec tout. Ses rubans de verre, ses nuances tendres, bleu-turquoise, vert-poireau, rouge rompu et sourd, ses fleurs dont le calice, rehaussé de quelques vives rayures en émail, forme la seule note élevée dans la couleur de l'ensemble, tout cela s'accorde aussi bien avec un mobilier cossu qu'avec un intérieur modeste, et produit un effet aussi agréable dans un atelier que dans un boudoir.

Tout autre est le caractère de notre cristallerie. On y recherche avant tout la pureté, la limpidité de la matière, de façon à obtenir la plus haute intensité du blanc. Sur nos lustres de Baccarat, des chapelets dont les grains sont taillés à facettes brillent comme des rivières de diamants et jettent des feux colorés qui font éclater une illumination aveuglante et froide qui donne l'idée et la sensation des glaces du pôle. Il faut l'avouer, un pareil éclat, s'il convient à l'éclairage d'un théâtre, d'un café, d'un lieu public, d'une fête nocturne, est importun dans une maison privée où l'on ne prodigue la lumière que les jours de gala.

Quant aux lustres en cuivre, ils constituent un des motifs les plus charmants de la décoration du logis. Tantôt ils tordent leurs bras avec élégance, tantôt leurs enroulements sont rachetés par quelques lignes droites. Quelquefois leur forme est empruntée d'une plante grasse, par exemple, d'un cactus dont les tiges épaisses font l'office de branches, et sur leur épine retroussée portent les bobèches et les platines. Les Hollandais, qui vivent beaucoup de la vie de famille, ont toujours affectionné ce genre de lustre. Aussi leur école de peinture en a-t-elle souvent orné ses tableaux de conversation, ses intérieurs, ses petits concerts. Dans la *Femme hydropique* de Gérard Dov, est représenté un lustre devenu classique et célèbre. La tige découverte (c'est-à-dire sans ornements)

à laquelle viennent s'agrafer les volutes des branches, se termine par une sphère de cuivre poli où se brise l'image de la fenêtre. En cette chambre où se meurt une femme chérie et pleurée, ce lustre qui a éclairé les douceurs et les

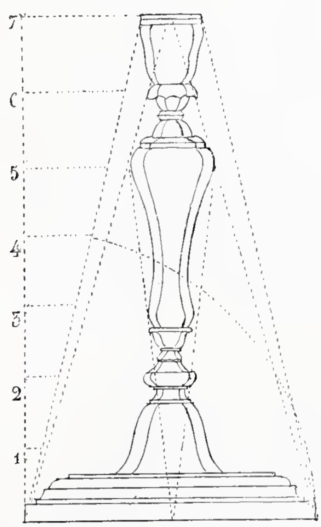


Lustre de la *Femme hydropique* de Gérard Dov.

bonheurs du foyer domestique, n'est rien moins qu'un détail indifférent. Il est certain qu'une girandole de lumières suspendue au centre du plafond, soit dans une salle à manger où se réunissent une famille et ses amis, soit dans un petit salon intime où l'on fait de la musique de chambre,

est pleine de grâce, pleine de signification, j'allais dire, et comme une image du rayonnement secret de la vie intérieure.

Pour ce qui est des porte-lumières mobiles, qu'on appelait chandeliers lorsqu'on y mettait des chandelles, et que nous appelons flambeaux, la forme peut en être variée ; mais, en dépit de ses variétés, elle sera toujours avenante, toujours avouée par le goût, pourvu que le dessinateur qui l'inventera y observe ces trois choses : la solidité, la convenance, la proportion, en d'autres termes, pourvu que le flambeau paraisse



d'aplomb, posé sur une base solide, facile à prendre et à transporter, bien proportionné pour l'usage qu'on en doit faire. Toute forme qui remplira ces trois conditions sera bonne, et rien n'empêchera qu'elle ne soit susceptible d'une grande variété et qu'elle ne réponde, avant tout, aux différents caractères que peut affecter l'ensemble du mobilier.

La solidité, disons-nous : celle d'un flambeau doit être non seulement réelle, mais apparente, parce que la crainte de le voir tomber est une sensation pénible qui ne nous permettrait pas d'apprécier les qualités de finesse, de grâce, d'é-

légance que l'art a pu mettre dans un tel objet. Fût-il modelé par Cellini, fût-il ciselé par un des Germain ou par Gouthière, si la largeur de la base n'est pas calculée de manière à rassurer l'œil, la forme sera défectueuse et la grâce sera perdue. Il faut donc tout d'abord chercher les meilleures proportions du flambeau pris en lui-même. Ces proportions ne sont pas invariables, sans doute, mais elles sont renfermées dans certaines limites que les orfèvres les plus habiles n'ont jamais dépassées. En mesurant les flambeaux si bien conçus et d'une forme si charmante qui sortirent du laboratoire des fameux Germain, nous avons constaté que le rapport de la base à la hauteur était presque toujours comme 4 est à 7, et que jamais la largeur de la base n'était au-dessous du rapport de 6 à 11. Autrement dit, à en juger par les excellents ouvrages de ces artistes consommés, la hauteur d'un flambeau doit être, dans tous les cas, moindre que le double de sa largeur à la base. Ainsi proportionné, l'objet a de la solidité sans être trapu, et la fermeté de son assiette ne l'empêchera pas d'être élégant.

En ce qui touche la convenance, elle consiste ici à trouver une forme qui offre une prise facile, à indiquer dans le flambeau la place où la main devra le saisir pour le porter avec plus d'aisance. Si cette place est indiquée trop haut, l'ustensile sera lourd à transporter ; si elle est marquée trop bas, il sera vacillant, et il suffira qu'il le paraisse pour avoir un galbe vicieux. C'est à partir du tiers inférieur que doit commencer le gonflement de la forme qui facilite l'action de soulever le flambeau et de le tenir, en permettant aux derniers doigts de se loger autour de la bague.

Quant à la porportion du flambeau relativement à la bougie, il est clair que celle-ci doit être plus courte que le flambeau, sous peine de couler au moindre mouvement, et il est si vrai que la grâce dans le mobilier n'est que l'apparence du con-

venable, que les grands chandeliers d'église, ceux qu'on place sur l'autel et qu'on ne remue jamais, ni pour les allumer ni pour les éteindre, portent des cires dont la longueur dépasse celle du chandelier.

Maintenant, si le flambeau remplit toutes les conditions voulues de solidité, de convenance et de proportion, l'on peut être assuré qu'il sera de lui-même gracieux ou, du moins,



Flambeau style Louis XVI, de Barbedienne.

qu'il faudra bien peu de chose pour le rendre tel. Le moindre ornement y suffira : par exemple, une cannelure, droite ou en spirale, un godron, un rang de perles, un fin listel accompagnant la bague, et semblable à celui qui rachète les courbes du tore et de la scotie dans la base attique des colonnes. Et ici nous remarquerons combien le flambeau du style Louis XVI, avec ses formes tranquilles, ses dépressions délicates et ses renflements discrets, est préférable au flambeau du

style Louis XIV, de ce style dont l'ampleur imprime aux formes une redondance qui les alourdit et donne au cuivre des redressements inutiles et des saillies incommodes pour les doigts d'une femme ou d'une jeune fille.

V

LES FIGURES, AUTRES QUE CELLES DES ANIMAUX COUCHANTS OU RAMPANTS, NE SONT PAS A LEUR PLACE DANS LA COMPOSITION DES CHENETS ET DU GARDE-FEU, ET LA FORME DOIT S'Y PRÊTER A L'APPUI QUE LES PIEDS Y CHERCHERAIENT.

Venons-en aux chenets, ou plutôt à ce qu'on appelle les *feux*, c'est-à-dire à l'ensemble des ustensiles destinés à garnir la cheminée, à porter les bûches du foyer, à soutenir la pelle et les pincettes, à garder la cendre. Doit-on se défendre d'orner les feux, et peut-on dire avec l'auteur du *Tableau de Paris*, Mercier, que le luxe des chenets est un luxe insensé, irréfléchi, indigne d'un être pensant ; que c'est une distraction enfantine et qu'il est stupide de prétendre parer la flamme? Non. Rien n'est plus naturel, au contraire, rien n'est plus séant qu'un certain luxe dans ce qui entoure le feu. Soit qu'on le considère comme un élément hospitalier, soit qu'on le respecte comme le centre de la maison, le feu est l'image d'une chose sacrée, et si le mot *foyer domestique* a été transporté dans l'ordre moral, c'est qu'il exprimait, dans la réalité, l'union, la concentration de la famille.

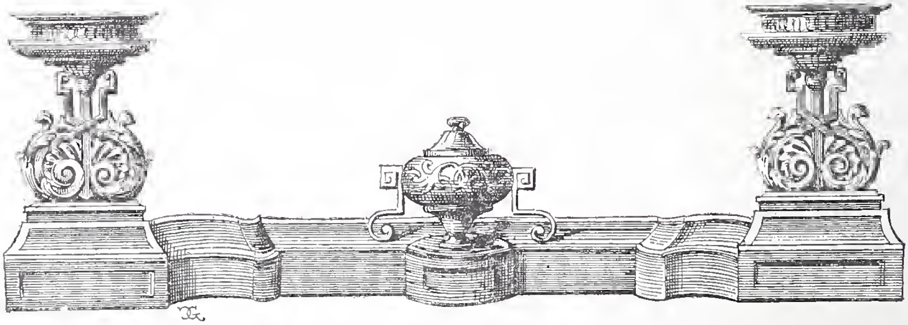
Mais comment orner les feux ? Convient-il d'y grouper des figures sculptées, des Apollon, des Muses, des Pluton, des Diane, et autres divinités de la Fable, ou même des vestales, comme on l'a tant fait au siècle dernier ? N'est-il pas ridicule d'avoir à regarder de haut en bas des personnages qui ne doi-

vent être regardés que de bas en haut ? Ces mêmes dieux que nous voyons plafonner dans le soffite des palais, ou s'élever sur des piédestaux dans nos jardins publics, dans nos musées, n'est-il pas absurde de les voir par terre, les pieds dans la cendre ? En vérité, il n'appartient pas à des figures humaines, à plus forte raison à des figures divines, de supporter ou de surmonter des chenets, de décorer un garde-feu, de servir à arrêter la chute des tisons, et cela, en présentant le plus ingrat de tous les raccourcis. Les seules figures dont il ne soit pas malséant d'orner un feu de fer ou de bronze, sont celles des animaux que nous sommes justement habitués à voir de haut en bas. Les bêtes qui marchent, qui courent, qui se traînent, qui rampent, les quadrupèdes, les serpents, les lézards, les salamandres, les tortues, ou si l'on veut, les oiseaux familiers, ceux qui ne volent que terre à terre, et mieux encore les animaux chimériques, voilà ce que le bronzier doit demander aux artistes qui lui dessineront ses *feux* (1).

Après tout, les chenets, les grilles, les garnitures de pelle et de pincettes n'ont besoin que d'ornements sobres, robustes, peu fouillés, et la forme de ces ornements sera toujours bien venue si elle se prête à l'idée d'y mettre nos pieds. C'est pour cela que des chenets pointus sont aussi déplaisants que possible : on ne peut pas même s'y appuyer en pensée. Combien,

(1) Les catalogues de vente du dix-huitième siècle décrivent des *feux*, provenant des plus fameux cabinets, et plus d'une fois j'y trouve mentionnées des figures de Jupiter, Junon et autres dieux ; mais il en est qui m'ont paru, d'après la description, composés avec plus de goût. Ce sont, notamment, deux ou trois de ceux qui figuraient dans la vente du cabinet du duc d'Aumont, savoir : 1° Un feu à vase, orné de têtes de bélier, guirlande à feuilles de vigne et raisins, placé sur un fût de colonne, relevé d'une écharpe formant guirlandes, et recouvrement enrichi d'une frise à branches de vigne et raisins, et d'une cassolette à pieds de biche, aussi sur un fût de colonne, avec grille, pelle, pincettes et tenailles, 399 liv. 2° un autre feu à vase, orné de mascaron, de faune, de bandeau à entrelacs à jour et de guirlande de roses, posé sur un piédestal rond, garni sur la face d'un casque entouré de branches de chêne, avec socle à moulures ouvragées, et recouvrement à deux parties cintrées, à carré, à rosettes et à gaînes, avec grille, pelle, pincettes et tenailles, 399 liv. 13 s.

au contraire, sont agréables à voir les chenets qui, se terminant par une surface aplatie ou légèrement concave, nous offrent la facilité d'y faire porter nos jambes dans un moment de solitude, de rêverie et de silence. Pour suppléer à l'office que doivent remplir les chenets, les Hollandais d'autrefois faisaient sceller au chambranle de leurs hautes cheminées des anneaux semblables à de petits heurtoirs que l'on prenait d'une main quand on voulait sécher au feu ses chaussures humides. Les Slingelandt et les Metsu n'ont pas oublié ce détail dans leurs tableaux intimes. Mais quelle différence de se tenir debout devant le feu ou d'être plongé dans un fauteuil pour se chauffer la plante des pieds ! En Bretagne — et sans doute aussi dans d'autres contrées septentrionales — le dessus des chenets a souvent la forme d'une soucoupe sur laquelle le paysan mange son caillé dans un plat d'étain... Cette fois encore, c'est la convenance qui inspirera les formes les plus heureuses. Il suffira de penser à l'utile pour rencontrer l'élégance.



DES

GLACES ET DES CADRES

I

LES GLACES, QUAND ELLES NE SONT PAS DES MIROIRS MOBILES ET PORTATIFS, FIGURENT DES VIDES PRATIQUÉS DANS LA MURAILLE ET DOIVENT ÊTRE ENCADRÉES COMME LE SERAIENT DES PORTES OU DES FENÊTRES.

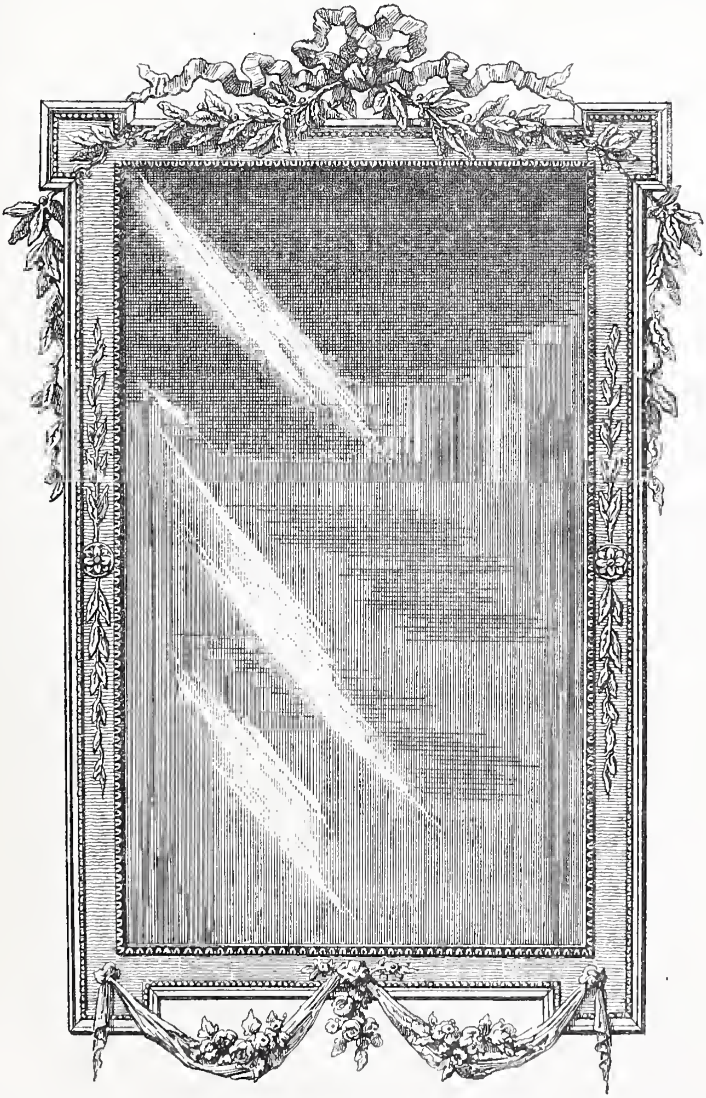
Il y avait autrefois en Angleterre et dans les Pays-Bas un genre de miroirs qui est maintenant passé de mode (*out fashion*), mais qui n'en est pas moins regrettable. Je parle de ces miroirs concaves dans lesquels les images se rapetissent et qui, suspendus à une paroi de la chambre et légèrement inclinés, représentent tous les objets en miniature. Ainsi resserrées et diminuées, comme si on les apercevait à une grande distance, les personnes et les choses prennent un caractère de délicatesse et de fini précieux. Il n'est pas d'intérieur qui, vu dans un de ces miroirs, ne soit intéressant à regarder. La lumière des fenêtres s'y répercute en petit. La famille y apparaît concentrée, partant plus unie. Les gros meubles n'y sont plus que des bonbonnières, et les petits meubles des bijoux. Tout devient subtil, raffiné et rare. Pourquoi ces délicieux miroirs ont-ils disparu? Pourquoi n'avons-nous plus que des glaces d'une fidélité sans merci?

Jadis les glaces étaient soufflées comme le verre à vitre. En soufflant dans un tube de fer, appelé *canne*, de la même manière que les enfants soufflent dans une paille pour former des bulles de savon, on faisait prendre à une masse de verre fondu la forme d'un cylindroïde terminé à ses deux extrémités par des calottes. Ces calottes abattues, on avait un cylindre régulier, ouvert des deux bouts, un *manchon*. Fendu dans le sens de sa longueur, le manchon donnait deux demi-cylindres, lesquels, par le ramollissement du verre à la chaleur, s'affaissaient et pouvaient être étendus, aplanis. Par ce procédé, on n'obtenait des glaces parfaites que d'une dimension médiocre (un mètre environ). Cela fut cause qu'un fabricant français, Richard Lucas, imagina, en 1668, le procédé du *coulage*, qui consiste à verser sur une grande table de bronze une masse considérable de verre à l'état de fusion pâteuse, et à comprimer cette pâte au moyen d'un rouleau qui l'étale en lui laissant une épaisseur égale, déterminée par l'élévation de deux règles de métal, sur lesquelles se meut le rouleau.

On put avoir ainsi des glaces de cinq à six mètres de hauteur. Mais que de choses à faire, que de précautions à prendre pour qu'une glace devienne miroir ! Il faut d'abord la livrer au polissage qui se compose d'une série d'opérations délicates et compliquées. On commence par la dégrossir avec du grès pilé ou du sable ; puis on la *doucit* à l'émeri contre une autre glace qui est fixe, ensuite on la retourne pour la doucir sur l'autre face ; enfin on achève de la polir au moyen d'un rouleau presseur, garni de feutre, qui la frotte d'une poudre chimique appelée *rouge d'Angleterre*.

Reste alors à étamer la glace, c'est-à-dire à la couvrir sur une de ses faces d'une couche de matière opaque, afin que la lumière qui la traverse ne soit pas perdue pour la réflexion. Cette couche, qui est le *tain*, consiste en une mince feuille d'étain qui amalgamée avec du mercure, adhère à la super-

ficie du verre et, renvoyant la lumière, fait un miroir auquel la surface du verre tient lieu de vernis. Aujourd'hui le procédé de l'étamage au mercure, qui engendrait des maladies mor-



telles, est remplacé par celui de l'argenture, dans lequel on substitue à l'étain mercuriel une pellicule d'argent recouverte elle-même d'une couche de peinture au minium ou de bitume.

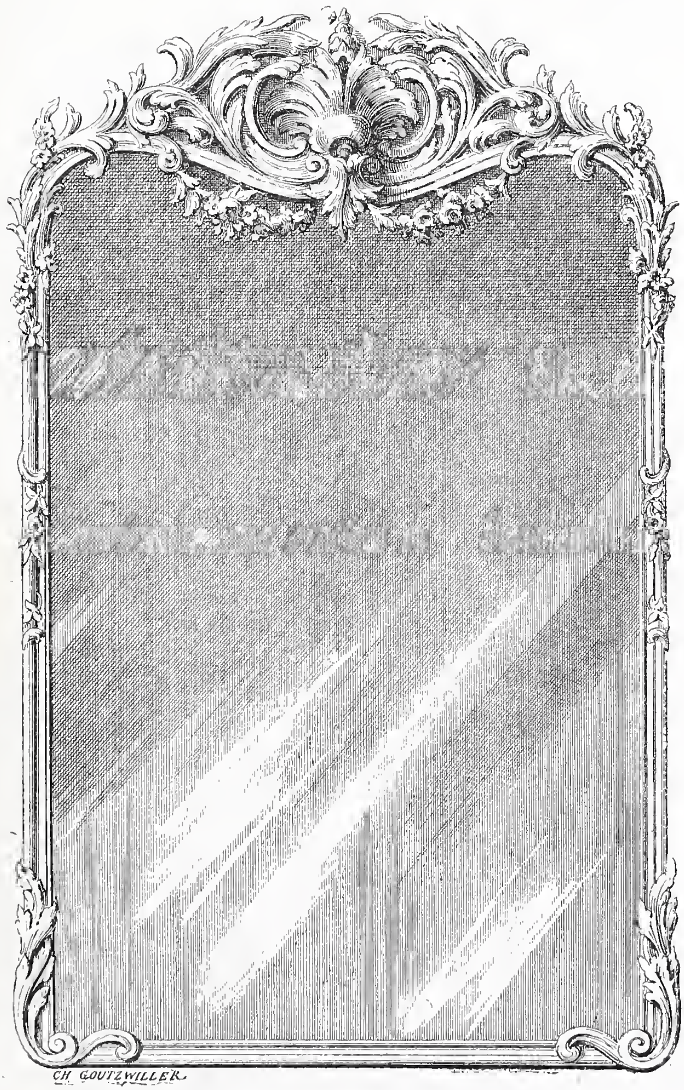
Pour être jugée belle, quand elle est encore étendue sur la table de bronze, une glace doit être incolore comme l'eau pure et plane comme l'eau tranquille. Si elle a une teinte sensible, elle nous trompe sur la couleur des objets réfléchis; si elle a un défaut de planimétrie ou une épaisseur inégale, elle nous trompe sur la configuration de ces objets en les déformant. Mal fabriquée, une glace *ressue*, c'est-à-dire qu'elle se ternit par places en se couvrant d'une quantité de petits cristaux aiguillés; elle a des *bouillons* occasionnés par des bulles d'air qui se sont formées dans le verre incandescent et agité par la violence du feu; des *filandres* provenant de matières inégalement vitrifiées, des stries, des ondes, des cordes qui sont dues à un mauvais affinage de la pâte vitreuse, des nœuds, des larmes, produits par des grains de verre non fondu. Ces défauts, sous certains angles, vont jusqu'à troubler la vue, et il importe de les signaler, afin que l'œil ne soit pas désobligé par ce qui doit être un des plus brillants et des plus agréables ornements de nos demeures.

Quelle invention admirable, en effet, et combien durent en être émerveillés ceux qui, pour la première fois, purent se mirer dans une glace étamée ! L'antiquité, selon toute apparence, ne possédait que des miroirs métalliques, d'une insuffisante clarté.

> Les vierges au sein d'ébène,
> Belles comme les beaux soirs,
> Riaient de se voir à peine
> Dans le cuivre des miroirs. V. H.

Cependant, l'idée de fabriquer des miroirs en verre doit être bien ancienne, puisque Aristote en parle comme d'une chose connue, lorsqu'il dit : « Si les métaux doivent être polis pour servir de miroirs, le verre et le cristal ont besoin d'être doublés d'une feuille de métal pour réfléchir l'image qu'on leur présente. » Ce secret s'était-il perdu ? Fut-il trouvé ou

retrouvé par les Vénitiens au quatorzième siècle ? C'est une question à renvoyer aux érudits, aux archéologues. Toujours est-il que, sans parler du prestige qu'ajoutent les grandes



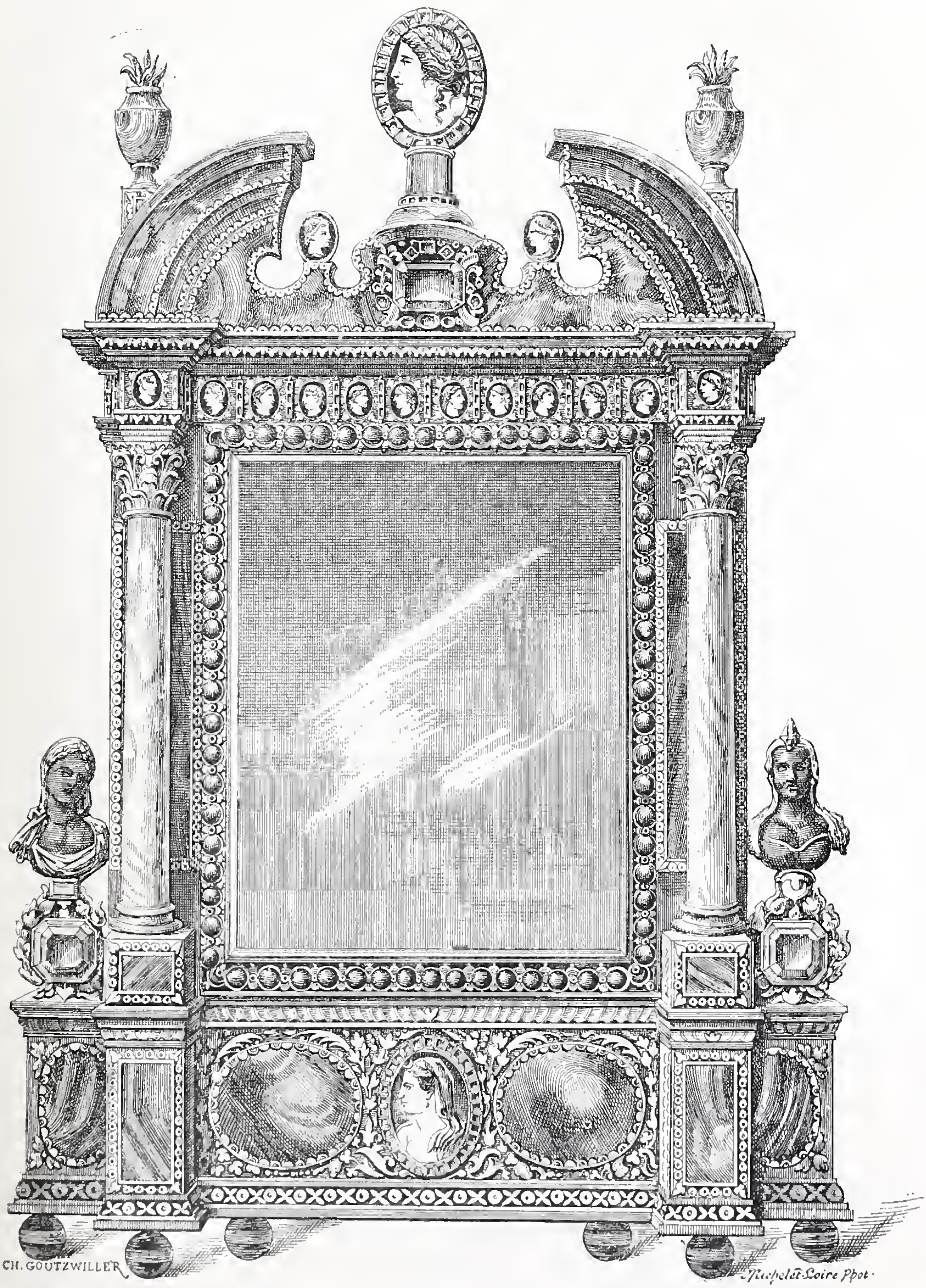
Glace Louis XV du cabinet de l'auteur.

glaces à la magnificence d'un palais, rien n'est plus propre qu'une glace à orner une chambre, à l'éclairer quand elle est sombre, à l'agrandir quand elle est petite, à l'égayer quand

elle est triste. La glace substitue à la rigidité du mur qui arrête et emprisonne le regard, un vide apparent qui laisse passer la vue et la pensée. Le plus modeste intérieur prend de l'intérêt, vu en sens inverse dans une glace. Les fenêtres, en s'y réfléchissant, augmentent la lumière, non seulement en apparence, mais en réalité. La chambre paraît plus animée par la répétition des personnes, et plus riche par la répétition des choses. Il faut donc se réjouir de la diminution du prix des glaces, diminution telle que ce qui, dans les grandes dimensions, coûtait, il y a trente ans, mille francs, n'en coûte aujourd'hui que cent soixante, et que, dans les dimensions ordinaires, ce qui valait cent francs, n'en vaut plus que quarante. Ainsi le plus charmant de tous les meubles en est devenu relativement le moins rare et le moins cher.

Mais que d'erreurs sont commises, que de fautes contre le goût dans l'encadrement des glaces ! Les uns les entourent d'une bordure écrasante par son volume et étincelante par sa dorure ; les autres leur font un cadre en verreries de couleur ou en morceaux de verre blanc étamé, qui forment un papillotage fatigant. Toutefois, s'il est un objet qui ait besoin d'un encadrement spécial, c'est la glace. A moins d'être un miroir mobile, portatif et conséquemment de petite proportion, la glace représente, selon la place qu'elle occupe, ou une fenêtre qui serait ouverte sur la campagne, ou une porte qu'on aurait percée dans le mur pour pénétrer dans la chambre voisine. Il convient donc, ce nous semble, d'entourer une glace à peu près comme on entoure une porte ou une fenêtre.

C'est dans ce sentiment que des femmes de goût garnissent la bordure de leurs glaces avec des étoffes froncées en manière de rideaux, et ces étoffes font toujours bien, soit qu'on les choisisse pareilles à la tenture, soit qu'elles s'en distinguent par une couleur tranchante, rappelée quelque part dans l'appartement.



Miroir de Marie de Médicis (Musée du Louvre).
Exemple d'encadrement défectueux, emprunté de l'architecture.

Une peinture, un dessin, une estampe, offrant un spectacle qui ne varie point, peuvent avoir un cadre permanent : la glace présentant, au contraire, des images qui varient sans cesse, ne doit pas être traitée comme un tableau, mais comme une ouverture pratiquée dans la muraille pour laisser voir ce qui se passe au dehors de la chambre. Voilà pourquoi il sied de les embordurer avec quelque chose qui ressemble à des courtines ou à des portières. Nos aïeux encastraient les glaces dans la boiserie où elles figuraient, à une place invariable, comme des panneaux de verre : ils en faisaient des immeubles par destination, et c'est là justement ce que doivent être les grandes glaces.

Quant à celles que l'on conserve à titre d'objet d'art et de curiosité, comme sont les anciennes glaces de Venise, il faut convenir que le prix qu'on y attache tient le plus souvent à ce qui est indépendant du verre et de l'étamage. En d'autres termes, on estime le cadre beaucoup plus que la chose encadrée. Les Italiens du seizième siècle se plaisaient à renfermer les miroirs de Murano, ou même des miroirs en métal poli, dans de petits monuments, soit en bois sculpté, soit en fer repoussé, soit en matières précieuses, telles que le jaspe oriental, l'agate, la sardoine-onyx, qu'ils rehaussaient encore de gemmes et de pierres fines. — Nous en avons au Louvre un exemple célèbre dans le miroir de Marie de Médicis. — Ici reparaissent encore les motifs chers à la Renaissance, les motifs empruntés de l'architecture : piédestaux, colonnes, pilastres, frises, corniches, frontons brisés, acrotères ; quelquefois les colonnes sont remplacées par des termes, par des cariatides, soutenant des cornes d'abondance ou des cartouches ornés de mascarons, et la composition, couronnée en haut par une coquille ou par un buste, se termine en bas par un cul-de-lampe.

Mais quelle que soit la grâce de ces petits édifices, quel

que soit le talent que l'artiste a dépensé pour modeler ses figures désinvoltes et ses masques expressifs, pour fouiller, pour évider ses ornements, il est clair que la destination de l'objet est altérée par le seul fait que l'accessoire a dévoré le principal.

Que vient faire d'ailleurs l'architecture dans l'encadrement d'une glace? Quelle nécessité pour la femme qui viendra s'y mirer, de s'y voir entourée de colonnes, de télamons, de masques grimaçants, ou de cornets métalliques, imitant le papier roulé? A supposer que, par impossible, elle prenne plus de goût à regarder ces images sur le cadre qu'à regarder la sienne propre dans le miroir, n'est-ce pas manquer à la convenance que de faire oublier un objet décoré par le choix même des motifs dont on le décore !

II

L'ART DES ENCADREMENTS, LOIN D'ÊTRE UNE AFFAIRE DE CAPRICE EST ASSUJETTI A PLUSIEURS CONDITIONS ESSENTIELLES, DICTÉES PAR LES LOIS DU SENTIMENT.

Ceci nous conduit à examiner un des objets qui ont le plus d'importance dans l'ameublement : je veux parler des cadres mobiles, de ceux dans lesquels on embordure les tableaux, les dessins, les gravures, qui doivent être suspendus aux murailles. Sans doute, le mérite d'une peinture ou d'une estampe ne dépend pas du cadre qui les renferme; mais quels sont les peintres, quels sont les graveurs qui se résigneraient à exposer leurs toiles ou leurs épreuves sans un cadre bien approprié à leur ouvrage, bien proportionné, bien choisi. Un artiste dont on vient voir les tableaux, avant qu'on ne les ait mis dans leurs bordures, est à peu près comme une femme qui est surprise à sa toilette avant de l'avoir achevée.

En donnant des limites au spectacle, le cadre y concentre l'attention du spectateur et empêche les distractions du regard. Mais cela ne suffit point, il s'en faut. La forme du cadre, loin d'être une affaire de caprice, est assujettie à plusieurs conditions essentielles qui sont dictées par les lois du sentiment.

Et d'abord, il va sans dire qu'une certaine consonnance morale doit être cherchée entre le tableau et le cadre; il va sans dire qu'une bordure capricieusement tourmentée jurerait avec une œuvre d'un style grave; que la coquetterie d'une composition, peinte ou gravée, la gaieté d'un sujet librement conçu, la grâce malicieuse d'une figure sémillante et provocante s'accommoderaient mal d'un cadre austère, aux lignes roides, aux moulures méplates, aux profils unis, ou ornés d'une manière uniforme.

Il est certes bien difficile en ces matières de poser une règle invariable, et cependant il ne convient pas d'abandonner à la seule fantaisie le soin de résoudre un point aussi délicat. La dimension de la toile, le sujet qu'elle représente, l'école d'où elle vient, la teinte générale qui lui est propre sont autant de considérations importantes que le véritable amateur doit peser avant de commander la bordure de son tableau. Je suppose que vous possédiez une madone de Fra Angelico, de Pérugin ou de Raphael, ne sentirez-vous pas qu'il lui faut un cadre à la fois précieux et simple, qui ne réveille ni une idée de luxe, ni une pensée trop sévère, par exemple, une bordure unie avec deux ou trois rangs de perles d'inégales grosseurs.

S'agit-il d'encadrer une petite peinture intime, un intérieur de Metsu, ou l'*École* d'Ostade, ou le *Ménage du menuisier*, de Rembrandt, ou bien, sans remonter si haut, quelque morceau exquis de Meissonier, nul doute que le tableau paraîtra plus intime encore s'il est mis dans une bordure assez large, assez profonde, pour le bien isoler de tout ce qui l'environne. Que si les formes d'une telle bordure doivent être simples et

les ornements tranquilles, pour que l'attention du speetateur s'y puisse mieux eoncentrer, il importe aussi que la chaleur des dorures et le fini des menus reliefs annoneent que l'objet ainsi entouré est un objet préeieux. On en peut dire autant d'un tableau de Pierre de Hooch ou de Netscher ou de Miéris. Quand aux *fleurs* d'un Van Huysum, d'un Van Dael, e'est un eadre fuyant, léger qui les fera mieux valoir.

Chaeun sent que le portrait d'un gentilhomme raffiné, par Van Dyek, ou celui d'une Hélène Lambert par Largillière, demandent un eadre à l'avenant, qui aecompagne de riches moulures l'éléganee du costume viril ou l'éelat d'une toilette remuée et fastueuse, tandis que la figure d'une La Vallière repentie ou d'une abbesse vêtue de noir appellent une bordure rigide, non ouvragée, aux dorures éteintes, et mieux eneore, sans dorures.

Mais un homme de goût ne saurait se eontenter de eette satisfaetion donnée à l'œil de l'esprit ; il désire de plus, entre la bordure et l'objet emborduré, une eonvenanee optique. Si le tableau qu'on veut faire valoir est un de ces tableaux où s'enfoneent des espaees à perte de vue, eomme sont, par exemple, les *Plages* de Van Goyen, les *Calmes* de Guillaume Van de Velde et, en général, les marines à grand ciel, il importe que le eadre soit fouillé, travaillé, historié; que, par la masse des petites ombres qui se logeront dans la seulpture du bois ou dans la pâte estampée, il forme repoussoir aux vastes étendues ereusées dans la toile, en même temps qu'il sera l'appoint de l'effet en rachetant le vide de la peinture. Le *doreur* ou l'*encadreur*, (ee mot n'est pas français, mais il pourrait l'être) tient, pour ainsi parler, le piano du peintre : si le peintre chante bien, le piano doit s'effaeer; s'il a la voix faible, il faut le soutenir par un aeeompagnement généreux. Il en serait autrement si les marines représentaient des rivages très animés ou les drames de la mer soulevée, eomme celles de

Joseph Vernet ou de Bakhuizen; mais il en sera de même pour tous les paysages qui manquent de mouvement pittoresque, tels que les tranquilles pâturages de Paul Potter, ordinairement dominés par un ciel couvert, et les plaines mélancoliques de Jacques Ruijsdael.

Le père de ce fameux paysagiste était un fabricant de cadres, établi à Harlem. Il était en possession de fournir aux artistes, si nombreux, de cette ville, ces cadres d'ébène qui étaient fort goûtés alors dans les Pays-Bas, et dont l'austère simplicité s'accordait si bien avec la physionomie protestante des intérieurs hollandais. Quelquefois, ces cadres — il en existe encore dans les familles hollandaises, où les choses se conservent longtemps — sont tout unis et n'ont pour tout profil qu'un simple boudin entre deux filets; mais le plus souvent ils sont ornés d'une petite gaufrure qui ressemble aux froncés d'un taffetas noir, et qui alternent avec des parties lisses. Quand le cadre est saillant, au lieu d'être creux, les parties plates du bord sont guillochées, de telle façon que la lumière s'y éteint en formant l'opposition du mat au poli.

De pareils cadres, que l'on pourrait appeler *jansénistes*, conviennent à la plupart des peintures de l'École néerlandaise, mais surtout aux paysages, parce que le ciel y tient d'ordinaire beaucoup de place. Mais il faut avouer qu'une telle bordure était mal assortie aux tableaux dont le fond est sombre, non seulement parce qu'elle ne marque pas la ligne où finit la peinture, mais aussi parce qu'elle en augmente l'obscurité et la tristesse. Il nous est arrivé de rencontrer en Hollande, affligés d'un cadre noir, des *conversations* de Metsu, ou des portraits en pied de Terburg, dans lesquels un personnage, tout de noir habillé, se détache faiblement sur un fond obscur. De semblables portraits avaient un air de gravité qui allait jusqu'à l'expression du deuil. Il aurait suffi d'une bordure dorée ou à demi dorée pour leur ôter ce caractère sinistre.

Le jaune étant, de toutes les couleurs, la plus claire, — puisque le blanc est une non-couleur, — s'associe très bien avec le noir, et sans crudité. C'est pour cela que l'or bruni, qui est un jaune éclatant, et l'or mat qui est un jaune doux, s'adaptent, l'un et l'autre, à l'encadrement des tableaux, où la lumière, concentrée vers le milieu, est étouffée sur les bords. La dorure a ici de plus l'avantage de jeter des reflets chauds sur le fond de la peinture et de l'éclaircir un peu, à la condition, toutefois, que le cadre sera bien en avant de la toile, et présentera une concavité favorable au renvoi de ces reflets.

Par la même raison, l'or convient aux bordures des estampes, lesquelles sont ordinairement imprimées en noir. A l'inverse, quand l'estampe est imprimée au bistre, par exemple, ou qu'elle a été gravée *à la manière du lavis*, c'est-à-dire lorsque c'est une aqua-tinte d'un ton de sépia, comme en faisait Jean-Baptiste Leprince, inventeur du genre, ou bien encore une gravure *à la manière du crayon*, reproduisant un dessin à la sanguine de Greuze ou de tout autre maître, c'est un cadre noir qui convient, un cadre d'ébène ou de poirier noirci.

Nous en avons fait plusieurs fois l'expérience, notamment sur une épreuve, à l'eau forte pure, de la planche gravée par Henriquel, d'après le tableau de Paul Delaroche : *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier*. Cette rare épreuve, imprimée au bistre, a toute sa valeur, tout son charme dans un cadre de palissandre. Elle perd beaucoup de sa saveur, de sa couleur et de son ressort dès qu'on la met dans une bordure dorée qui, répétant les jaunes de la gravure, la rend monotone et fade.

A ce propos, il importe d'adresser aux amateurs une observation qui certainement les touchera. L'usage a prévalu, depuis longtemps, d'imprimer les gravures à grandes marges et de les noyer ainsi dans une feuille de papier blanc. Passe

encore d'en agir ainsi quand l'épreuve doit être conservée dans un portefeuille, parce que si la marge vient à se déchirer, sa largeur même est une chance pour que la déchirure ne se prolonge pas jusqu'à la partie gravée. Mais si l'on veut encadrer son épreuve, il n'est plus séant de la présenter aux regards dévorée par la blancheur des marges qui l'entourent, et qui ont le double inconvénient de la faire paraître plus petite et d'en éteindre tous les clairs.

Au siècle dernier, on encadrait les estampes presque sans marge. On ne laissait voir, entre la gravure et la bordure, qu'un filet de blanc. La gravure avait ainsi plus d'importance, et toutes les parties lumineuses en étaient brillantes, tandis que les parties chargées de noir, qui sont ordinairement sur les bords, s'accusaient nettement, grâce au filet de papier blanc qu'on avait réservé autour. Que l'estampe fût carrée, ou ronde, ou ovale, on la voyait dessiner ses contours extérieurs ; mais elle n'était point perdue dans une grande feuille, d'une blancheur aveuglante.

Il me souvient à ce sujet que l'illustre graveur Calamatta, dont j'eus l'honneur d'être l'élève quand j'apprenais la gravure, me recommandait toujours de faire encadrer les épreuves qu'il me donnait — elles étaient tirées sur chine — de manière qu'on ne vît autour de l'estampe qu'un peu du ton jaune du papier, et jamais aucune partie du papier blanc sur lequel le chine était appliqué. Il lui arriva même, vers la fin de sa vie, de supprimer entièrement les marges, quand il mettait ses épreuves sous verre ou dans un cadre, tant il était irrité de voir l'effet de ses planches à moitié détruit par le blanc, cru et cruel, que le doreur avait conservé tout autour. Je connais une épreuve de la *Source* gravée par lui d'après Ingres, épreuve qu'il envoya en présent à son ami Paul Chenavard, et qu'il avait fait encadrer lui-même à Milan, sans aucune marge, comme si l'estampe eût été une peinture en grisaille. C'était pousser

la chose un peu loin, peut-être; mais il faut tenir compte ici de l'opinion d'un tel graveur, en matière de gravure.

Sans doute, les amateurs ont des raisons pour respecter les marges de leurs épreuves, aujourd'hui surtout qu'un certain nombre d'entre eux achètent dans la pensée qu'un jour peut-être ils revendront; mais ce côté positif de la question n'a rien de commun avec le sentiment, avec le goût. Il est vrai de dire, au surplus, que les amateurs sincères gardent leurs belles épreuves dans un carton, les uns pour ne pas se blaser sur ces trésors à force de les avoir devant les yeux, les autres pour ne pas les exposer en pleine lumière, d'après l'opinion répandue, parmi eux, que le soleil mange les gravures.

Mais, pour en revenir à l'art des encadrements, il importe, en thèse générale, de marier les tableaux et les dessins avec les cadres de leur temps. Tout ce qui se fait à une époque donnée participe des idées reçues, des opinions régnantes, des habitudes, des mœurs, de l'esprit général enfin, de sorte qu'il y a une harmonie qui s'établit comme d'elle-même entre tous les arts et tous les ouvrages contemporains. Si vous possédez une *gouache* de Baudouin, une *bergerie* de Boucher, une *escarpolette* de Fragonard, ne demandez pas comment il faut les encadrer : prenez une des bordures parmi lesquelles le peintre aurait eu à choisir chez son doreur, une bordure du style Pompadour, et soyez sûr qu'elle se chargera d'être en parfait accord avec le tableau. De même, si vous voulez encadrer une figure de David ou de Girodet, un portrait de Gérard, n'hésitez pas à préférer un cadre style empire, par exemple, un cadre roide, à palmettes d'un relief méplat. Quelque froid que vous paraisse aujourd'hui cet ornement, il conviendra, sans aucun doute, aux peintures calmes, dignes, sculpturales et propres, de ce temps-là.

Nos observations, toutefois, ne portent que sur les œuvres destinées à la décoration des maisons privées, et conséquem-

ment de petite ou de moyenne dimension. Les grandes toiles d'un Véronèse, d'un Rubens, sont en dehors des règles, par la raison que la grandeur même de la peinture empêche le regard d'embrasser à la fois le drame représenté et ce qui l'encadre. Trouver la proportion des bordures, en assortir les formes au caractère de l'ouvrage et en mesurer le mouvement, c'est ici l'affaire de l'architecte. Mais dans les appartements, dont les salons forment un petit musée, il n'appartient point, encore une fois, à la seule fantaisie de résoudre une question aussi délicate que celle des encadrements. L'essentiel est de se souvenir qu'il doit y avoir, entre le cadre et la chose encadrée, une similitude morale et un contraste optique. Là où les yeux demandent une opposition de couleur, l'esprit désire une consonnance de sentiment. Or, ces deux choses ne sont pas inconciliables : le même cadre peut avoir les deux qualités.

Quant à l'arrangement des tableaux, dessins ou gravures dans une chambre, la symétrie n'y est pas de rigueur. La pondération suffit, particulièrement quand les objets à ranger sur le mur sont de proportions très variées. Il peut arriver même qu'un grand nombre de cadres juxtaposés ou superposés, sans aucun ordre apparent, produise l'heureux effet d'une abondance d'objets précieux, qui semblent s'être disputé la place et qui ont fini par couvrir la muraille. C'est la disposition que préfèrent, en général, les artistes dans leurs ateliers, surtout les graveurs ; et, à leur exemple, quelques amateurs, moins jaloux d'une symétrie compassée que d'un beau désordre.

DE LA

COULEUR DANS LE MOBILIER

I

SOUS LE RAPPORT DE LA DISTRIBUTION DES COULEURS, L'ENSEMBLE D'UN APPARTEMENT DOIT ÊTRE TRAITÉ A PEU PRÈS COMME UN TABLEAU DANS LEQUEL LA LUMIÈRE EST SACRIFIÉE SUR CERTAINS POINTS POUR MIEUX BRILLER SUR LES AUTRES.

Si nous écrivions pour les Orientaux, nos écritures n'auraient pas grand'chose à leur apprendre en fait de couleur. Ils sont en cela nos maîtres, et c'est à eux qu'il appartient de nous donner des leçons. Nous autres Européens, nous avons si peu le sentiment de la couleur que, dans nos écoles de peinture, un grand coloriste est un oiseau rare, et en ce qui touche l'art décoratif — dans son application à la mosaïque, à la tapisserie, à la passementerie, à la céramique, au papier peint, aux toiles peintes, — ne sachant être ni hardis sans crudité, ni tempérés sans fadeur, nous cherchons l'effet dans les rapprochements hasardeux, ou bien nous ne trouvons l'harmonie que dans l'attiédissement des teintes.

Il faut convenir pourtant que l'art du tapissier a fait quelques progrès, sous le rapport des couleurs, depuis que les expositions universelles nous ont familiarisés avec les tissus,

les tentures, les tapis, les vases de l'Orient. Ces progrès sont sensibles dans le mobilier, et cela devait être puisque nos meubles sont aujourd'hui l'ouvrage du tapissier. Chose singulière, plus nous allons, plus les industries tendent à se supplanter l'une l'autre. Jadis les meubles étaient fabriqués par les huchiers ; ensuite ils ont été faits par les menuisiers, ensuite par les ébénistes, ensuite par les ciseleurs : aujourd'hui enfin, ils nous sont fournis par les tapissiers. A part les gros meubles, tels que les armoires, les buffets, les bibliothèques, les bureaux, les billards, notre mobilier se cache maintenant sous les garnitures du tapissier, et ces garnitures, au lieu d'être mobiles, comme elles l'étaient autrefois lorsqu'elles consistaient en coussins, sont adhérentes. Il en résulte que le travail du menuisier ou de l'ébéniste est à peine visible sur les bords du meuble, quand il n'est pas entièrement dissimulé sous les capitons qui le recouvrent. La couleur a donc à cette heure plus d'importance que jamais dans le mobilier puisque la sculpture n'y joue qu'un rôle secondaire et que la menuiserie elle-même y est si peu apparente.

Il y a plusieurs manières de faire jouer la couleur dans les différentes pièces d'un appartement : d'abord les tons dominants de la tenture et des tapis, la nuance des étoffes dont le meuble est recouvert, et celle des accessoires; en second lieu, les divers genres de mosaïques, la marqueterie, les incrustations, la teinte des essences employées par l'ébéniste.

Remarquons avant tout que les convenances de la couleur varient suivant la chambre qu'il s'agit de décorer. Ici l'unité convient, là, c'est la variété, ou, pour dire mieux, le calme sied dans telle pièce, le mouvement dans telle autre. Les parties intimes de l'appartement, la chambre à coucher, le boudoir, le cabinet d'étude, ne sont pas pour être ornées par la couleur de la même manière que les parties en quelque sorte extérieures, le salon, la salle à manger, l'antichambre, le



Imp Lemercier & Cie Paris

PANNEAU D'UN PARAVENT CHINOIS

vestibule. Le sentiment qui permet dans les unes la liberté et même le caprice, veut dans les autres de la dignité, de la tenue. Partant de là, examinons comment les lois générales de la couleur vont s'appliquer aux différentes pièces de la maison.

Quelle que soit l'inégalité des conditions et des fortunes, chacun éprouve le besoin d'orner le gîte où il vit, le gîte où il songe. Je ne parle pas du pauvre en sa cabane, encore moins des bohémiens et des vagabonds. Ceux-là n'ont pas de meubles; mais le soleil est à eux. Dieu leur fait la charité de ses paysages. Plus clémente que l'humanité, la nature leur prépare des spectacles que le citadin ne songe pas à regarder; elle leur décore l'horizon de tentures sublimes, elle ménage sous leurs pieds des tapis de mousse et de gazon ; elle étale devant leurs yeux toutes les variantes de l'émeraude et sur leurs têtes toutes les nuances du saphir... Pendant ce temps, enfermé dans les villes où il est sans cesse occupé de s'enrichir, l'homme déjà riche ou aisé cherche à imiter de loin et en petit les prodiges de couleur que contient la lumière et dont la science humaine a pénétré les secrets. Mais ce qu'il accomplit par des moyens puissants, avec des tissus précieux et des substances magnifiquement ouvrées, peut s'obtenir aussi avec les matières les plus communes, et par les moyens les moins dispendieux, les plus simples.

Il est assez naturel que le vestibule fasse pressentir le caractère d'un appartement et celui des personnes qui l'habitent; qu'en entrant chez une femme élégante, on soit tout de suite averti de son élégance; que la demeure d'un artiste ne s'annonce pas comme celle d'un magistrat ou d'un banquier. Mais, d'une manière générale, le vestibule doit avoir dans sa couleur une certaine simplicité, peu d'éclat, peu de luxe, afin que l'attention du visiteur ne soit pas épuisée dès l'abord, ou distraite assez fortement pour lui faire perdre le

souvenir de ce qui l'amène. De vives oppositions, comme celles que produiraient des bahuts et des sièges verts sur un fond rouge, ou des chaises de crin noir sur un fond gris clair, ne sont pas de mise dans un vestibule. La magnificence des couleurs y serait déplacée comme l'emphase dans la préface d'un livre. « Que le début soit simple et n'ait rien d'affecté : » cela est vrai du mobilier comme de la littérature.

Un jour, en allant voir la galerie de tableaux d'un financier célèbre, qui voulut bien m'en faire les honneurs, je fus frappé du goût parfait qui avait présidé à tous les arrangements de son hôtel et de la tenue sévère qui distinguait la première pièce de ses appartements. Après avoir monté un escalier de marbre et de stuc dont les paliers étaient colorés de rhododendrons et d'hortensias, on trouvait au premier étage une petite chambre d'attente à demi sombre, où étaient rangées des chaises hautes, aux formes raides, garnies d'un cuir brun, frappé, qui me rappelait les riches demeures des protestants de Hollande et qui était plus sévère d'aspect que ne l'eût été un velours d'Utrecht du même ton. Il y avait dans cette antichambre une certaine couleur d'austérité qui préparait les yeux aux splendeurs toujours croissantes des salons que j'étais venu voir. Là où je m'attendais à une ostentation d'opulence, je fus surpris de recevoir une leçon de bon goût.

Cela me fit penser que l'ensemble d'un appartement pouvait être considéré et traité comme un tableau dans lequel la lumière est sacrifiée sur certains points pour mieux briller en d'autres endroits, et qu'il y fallait ménager une sensible dégradation de l'ombre au clair et du clair à l'ombre. Cependant, cette différence intentionnelle dans la coloration des chambres d'un logis, elle peut se produire en divers sens ; je veux dire qu'il est des circonstances où l'œil du visiteur, au lieu d'être conduit par degrés, d'une entrée demi-obscure à une pièce vivement éclairée, doit passer, au contraire, d'une

antichambre gaie à un salon où la lumière est tamisée, affaiblie et tranquille. Telle femme dont la beauté, sans même être fanée, a besoin de mystère, aimera mieux réserver pour la pièce où elle reçoit ses amis, les couleurs qui absorbent la lumière et qui la dispenseront d'affecter la crainte du jour en l'interceptant par des rideaux sombres.

Mais le clair-obscur n'est qu'un des aspects de la couleur : il faut maintenant la considérer en elle-même, dans ses teintes locales, et c'est ici que la loi des couleurs va nous être d'un grand secours.

II

AU MOYEN DU CONTRASTE FORMÉ PAR LES COMPLÉMENTAIRES, AU MOYEN DES HARMONIES OBTENUES PAR LE RAPPROCHEMENT DES ANALOGUES, ET DE L'EMPLOI TRÈS MODÉRÉ DU BLANC ET DU NOIR, LES COLORATIONS D'UN INTÉRIEUR PEUVENT RÉPONDRE A TOUTES LES NUANCES DU SENTIMENT.

Quelle que soit l'étoffe qui recouvre un meuble, il est évident qu'il importe de la faire valoir, et l'on ne saurait y parvenir sans une opposition plus ou moins décidée. Supposons le meuble rouge : cette couleur aura son plus haut degré d'intensité si le vert domine franchement dans la tapisserie ou dans le papier de tenture; mais un tel contraste qui est violent, quand le meuble est neuf, a besoin alors d'être tempéré par l'atténuation de la couleur dominante, tandis que, plus tard, lorsque la couleur des étoffes sera un peu passée, on aura un moyen sûr de la raviver par l'opposition franche que formeront des tapis et des tentures où le vert dominera, un vert coupé et intermittent comme celui des anciennes tapisseries de verdure. Il va sans dire que la réciproque est vraie, et que si le meuble est de damas vert ou de toute autre étoffe de la

même couleur, c'est dans la tenture que le rouge devra se trouver.

Pareillement, quand le meuble est d'un ton jaune, si on veut lui conserver tout son éclat, il faut que la tenture soit d'un bleu violacé ou d'un rouge amaranthe. Toutefois, une opposition moins tranchante suffirait pour faire briller une couleur aussi claire que le jaune, surtout quand l'étoffe, étant de soie, imite le lustré du bouton d'or et que la nature du tissu lui donne un surcroît de brillant. Que si la chambre à meubler reçoît trop peu de jour, soit à cause de la largeur des trumeaux, soit par la situation des fenêtres, on la rendra moins obscure au moyen d'un papier jaune satiné, qui reflètera la lumière, et alors c'est dans le meuble que devront jouer les teintes bleue ou rouge tirant sur le violet, car le violet pur produirait un rapprochement de couleurs exaltées qui peut-être offusquerait le regard.

Nous parlions tout à l'heure de tempérer la couleur dominante, lorsque le meuble est neuf. On y arrivera par l'intercalation de quelques touches de gris dans la tenture, et ces gris, le fabricant de papier les obtiendra par le mélange partiel de deux couleurs complementaires qui sont ici le rouge et le vert. De cette manière on évitera un contraste qui serait dur et le papier ne sera renouvelé que lorsque le meuble sera défraîchi.

A ce sujet il importe de faire observer au lecteur — ce que le goût seul nous apprend — que la loi des couleurs complémentaires, dans son application aux industries, particulièrement à l'art du tapissier, ne comporte jamais, à doses égales, le jaune et le violet, le rouge et le vert, le bleu et l'orangé. Lorsque ces couleurs sont juxtaposées, l'une doit l'emporter de beaucoup sur l'autre en étendue; autrement dit, l'une doit être principale, l'autre accessoire. Par exemple, un fauteuil en velours ou en damas jaune aura des lézardes violettes, et,

s'il est capitonné, des boutons violets. En vertu du même principe, les lézardes et les boutons d'un fauteuil rouge seront verts. De sorte qu'en thèse générale, si on veut avoir de la résolution, de la franchise dans l'effet décoratif, toute la passementerie du meuble et celle des rideaux — galons, torsades, lisérés, boutons, glands et franges — devra être de la couleur complémentaire de l'étoffe employée.

Cependant la couleur complémentaire n'est pas de rigueur dans les accessoires. Celui qui aime les spectacles doux à l'œil se contentera d'assortir à la couleur principale des accessoires de la même couleur, prise à un autre degré de force, c'est-à-dire plus foncée ou plus claire. Il en résultera une impression calme, une harmonie du mode mineur. Et du reste, toutes les nuances du sentiment trouveront à s'exprimer ici par les nuances de la coloration. Tel meuble recouvert en drap garance uni, bordé de larges galons noirs, prendra un air de distinction sévère, de puritanisme. Tel autre, dont l'étoffe chargée de bouquets aura des passements de couleurs bigarrées, répondra aux changeantes allures d'un esprit capricieux, à ce bariolage des pensées qui est la fantaisie. Tel autre, enfin, empruntera un caractère à la fois cossu et fier d'une étoffe bouton d'or en camaïeu, sur du bois de poirier noirci, imitant l'ébène, ou bien d'une garniture sourde — comme vert-olive et grenat — sur du bois doré.

Du reste, les rapports de couleur entre le meuble et le fond sur lequel il se détachera ne sont rigoureux qu'autant que la garniture est uniforme. Lorsqu'elle est variée, il est clair que les rapports varient également, et que les consonnances ou les dissonances produites par des couleurs diverses, sur une même tenture, se compliquent des effets, choquants ou fortuitement heureux, qui résulteront de la diversité même des couleurs juxtaposées. D'où je conclus que pour toutes les pièces où l'on veut conserver à la garniture une sorte de di-

gnité, de bienséance, l'uniformité vaut mieux que la bigarrure, parce que le meuble placé entre le mur et le parquet, entre la tapisserie et le tapis, fournit assez de variété pour intéresser l'œil de l'habitant ou du visiteur, sans le fatiguer, sans l'ahurir.

La variété, au surplus, ne sied pas également dans toutes les parties de la décoration intérieure. La similitude des sièges, par exemple, convient surtout dans une salle à manger où les convives sont suffisamment distingués par les places qu'on leur assigne. Il est même de bon goût que les chaises, quand elles ne sont pas en canne, soient d'une couleur peu voyante, qu'on les recouvre en basane, en maroquin vert, en cuir brun. Le confortable y suffit et la simplicité y est voulue parce qu'il faut que le meuble s'efface devant l'élégance des toilettes, l'éclat des nappes, de l'argenterie, des surtouts, des réchauds — s'ils sont encore de mode. Rien ne serait plus malséant dans une salle de festin, soit au jour, soit aux lumières, que la coquetterie d'un meuble qui, dès l'entrée des convives, attirerait l'attention par une variété piquante et par de vives couleurs. Les buffets mêmes et les dressoirs s'assombrissent naturellement à l'heure du repas, n'ayant plus à porter ces belles pièces d'orfévrerie ou de céramique dont ils étaient chargés pour la montre, et dont on les dépouille pour l'usage.

L'uniformité des étoffes dont le meuble est garni serait au contraire déplacée dans une chambre à coucher, parce que la gaîté qui s'attache à un aimable assortiment de couleurs variées est un besoin pour la personne qui a fini de dormir. Une femme surtout commencerait tristement sa journée par un sentiment d'ennui si elle n'avait à son réveil d'autre spectacle que celui d'une monotonie austère. Il est agréable, pour celui ou celle qui rouvre les yeux dans son lit, de rencontrer un joli désordre de rideaux remués, de meubles changés de place, de cadres penchés, de rayures, de dorures, de couleurs qui vibrent dans une demi-lumière et qui s'effacent dans

l'ombre. Il y a quelque plaisir à promener un instant ses regards sur une tapisserie à bocage, sur une tenture de papier peint ou de toile peinte, couverte d'un joli grimoire de couleurs, traversée par des tiges de fleurs imaginaires, et sur laquelle on remarque chaque matin des images qu'on n'avait pas encore observées, des combinaisons chimériques de formes et de tons, formant des figures imprévues comme celles que Léonard de Vinci découvrait en regardant les vieux murs... Moments fugitifs, sans doute, minutes de satisfaction légère ! Mais de ces minutes se compose le menu de la vie ; ces moments sont les trois quarts de l'existence.

Une chose qui a de l'importance dans la décoration intérieure, c'est l'emploi du blanc et du noir, deux non-couleurs qui peuvent contribuer à l'effet général, mais à la condition de n'y figurer qu'à très petites doses. Cela est vrai surtout du blanc qui tient assez de place dans le vêtement et dans les parures pour qu'il soit inutile d'en répéter l'éclat sur les meubles. Les femmes portent sur elles beaucoup de blanc et beaucoup de noir, et les hommes ne portent guère autre chose : il faut donc être très sobre de noir et de blanc dans le mobilier, et ne leur assigner qu'un rôle très secondaire, parce que le blanc est une crudité et le noir une tristesse. Voilà pourquoi les plafonds blancs sont contraires à tout sentiment de décoration. Si on les tolère dans les villes, c'est que les citadins ne recevant d'ordinaire qu'un jour insuffisant par les fenêtres qui donnent sur les rues ou sur les cours, ont besoin de la blancheur incolore des plafonds pour se procurer, par voie de reflets, un supplément de lumière. Mais combien est déplaisant, dur et froid, ce mur horizontal qui s'étend sur nos têtes avec son badigeon uni et plat ! Nos pères, qui laissaient apparentes les poutres et les solives, avaient grand soin de les moulurer et de les peindre. Ils peignaient aussi les parties renfoncées du solivage, les entrevous. En Italie, dans la

maison la plus modeste, les plafonds, même lorsqu'ils sont enduits de plâtre, sont peints en détrempe et les ouvriers décorateurs excellent à y simuler des caissons, des géométries, des ornements d'une variété, d'une invention inépuisables. En France, il y a peu de temps qu'on s'est avisé de cacher sous le papier peint la blancheur du soffite, et d'y étendre la couleur des tentures, avec des compartiments cernés par les mêmes galons. A la campagne, où la lumière abonde, cet usage est bien reçu, non seulement parce qu'il amortit les reflets importuns du blanc, mais parce qu'il donne à la pièce ainsi décorée l'air d'une tente sous laquelle on est venu camper avec sa famille. A la ville, ceux qui ne craignent pas le mystère du clair-obscur, et qui au tapage du grand jour préfèrent le silence de la lumière, ceux-là continuent sur le plafond les tentures de soie, de papier ou de sparte qui couvrent les murailles. C'est ainsi qu'en a usé le grand poète dans ses demeures de Paris et de Guernesey où les plafonds sont tantôt ornés de peintures, tantôt revêtus de quinze-seize, comme les murailles, ou tendus de tapisseries des Gobelins. De cette façon, les variétés de la couleur s'enlèvent sur la teinte dominante d'un fond uniforme, tandis que tous les blancs de la décoration étant effacés, les femmes y gagnent plus de clarté dans leur teint, plus d'éclat dans leur toilette, et même plus de brillant dans leurs yeux.

III

LA RICHESSE ET LA VARIÉTÉ DES COULEURS SONT DESIRABLES DANS LES MEUBLES QUI, COMME LES ÉCRANS ET LES PARAVENTS, DOIVENT CHARMER LE REGARD SANS OCCUPER LES YEUX DE L'ESPRIT.

C'est dans les jeux de la couleur que rentrent les meubles qui ne peuvent jamais être remarquables par leurs formes,

tels que les écrans, les paravents — sans parler encore des pendules, flambeaux, bras, feux, lustres, glaces et cadres, qui complètent l'ameublement du logis. — Deux montants assemblés dans deux patins et joints ensemble par deux traverses, voilà de quoi se compose tout le dessin d'un écran. Mais quelle grâce peut y avoir la couleur sur l'étoffe dont le châssis doit couler dans les rainures! L'écran étant isolé n'a pas besoin de se raccorder absolument avec la teinte générale des étoffes qui recouvrent le meuble. Ou bien il fait comme une tache heureuse dans la sévérité d'un meuble uniforme, ou bien il ajoute une variété de plus à celles du mobilier.

Il y a des écrans d'un seul ton : ceux-là sont d'un aspect insupportable. Quand on est seul devant son feu, à méditer ou à rêver, on peut suivre de l'œil la couleur mouvante et changeante des tisons allumés, les tons orangés du bois incandescent, la flamme blanche, la flamme azurée, les étincelles ; on peut, en tisonnant, ruminer des souvenirs, remuer des pensées parmi les cendres; mais si l'on veut tempérer l'ardeur du feu, il devient tout à coup bien triste de n'avoir sous les yeux qu'un rideau monochrome. C'est bien le moins que sur ce rideau le spectacle réjouissant du feu soit remplacé par un bouquet de couleurs intenses, adaptées à des figures, de préférence indécises ou fantastiques. Voyez comment les Japonais composent leurs écrans : ils se plaisent à y dessiner des héros étrangement chamarrés, des caricatures sinistres, des bouffonneries, des chimères, des images, enfin, de nature à intriguer le regard sans empêcher l'esprit de réfléchir, et, au contraire, en provoquant l'imagination.

L'écran, au surplus, suppose une cheminée, car on ne met point d'écran devant les poêles. Aussi n'est-il rien de plus décourageant qu'un feu sans flamme, un feu qu'on ne voit point. Les poêles, d'invention allemande, sont aussi malsains que lugubres. Il s'en dégage une chaleur qui prépare la con-

gestion du cerveau en laissant les pieds glacés. Je m'étonne que Descartes ait pu composer son *Discours de la méthode* dans un poêle, comme il dit lui-même, c'est-à-dire dans une chambre à poêle. Il est vrai que Descartes était philosophe. S'il eût été poète, il eût pris en horreur ce feu invisible, communiqué par une faïence, chaude à la main, froide au regard. Devant un poêle on ne se chauffe pas, on s'asphyxie.

Nos aïeux faisaient grand usage de paravents, et il est vraiment dommage que ce genre de meubles tombe peu à peu en désuétude, sans doute à cause de la petitesse de nos appartements qui en seraient bientôt encombrés. Comme elles sont charmantes, toutefois, ces murailles articulées et mobiles dont le châssis pourra se couvrir de papier, de tapisseries au petit point, de cuirs estampés, ou se décorer précieusement de laques ! Mais quels que soient les sujets que représente le revêtement du châssis, ce sont les couleurs vives qui conviennent ici et les Orientaux n'en mettent pas d'autres. La raison en est que le côté intérieur du paravent, qui est justement le plus orné, devant former une petite chambre dans la grande, se trouve ordinairement dans l'ombre.

Dailleurs les feuilles se repliant l'une sur l'autre présentent des angles sortants et rentrants, de sorte que, sur deux feuilles, il y en a toujours une qui est privée de lumière et qui ne reçoit que des reflets. Il importe donc que les couleurs soient exaltées partout afin de n'être pas trop fanées par l'ombre. C'est pourquoi les paravents ne sont jamais mieux décorés que par des sujets chinois ou japonais, qui se colorent de costumes opulents, de fleurs exotiques, d'armoiries hautes en couleur, d'oiseaux fantastiques au plumage étincelant, de quadrupèdes impossibles, au splendide pelage. Sous prétexte de se garantir du vent-coulis, nos pères se ménageaient, et nous pouvons, comme eux, nous ménager des spectacles pleins de charme, dans une retraite mystérieuse, propice à la causerie, où ja-

mais l'on n'est surpris par des regards indiscrets. Un coup d'œil sur ce genre de paravent vous transporte dans les contrées imaginaires, à l'autre extrémité du monde. Sur un fond de laque noir se hérissent des rochers et des montagnes au sommet d'un paysage sans perspective, dont l'horizon s'élève au lieu de fuir. On y voit grimacer le dragon indispensable et le chien de Corée. On y voit sortir d'un sol aventuriné des pivoines au ton incarnat, des chrysanthèmes d'un jaune doré ou d'une blancheur éclatante. Parmi les bouquets de ces belles fleurs planent ou volent des oiseaux fabuleux, tels que le fong-hoang, des grues éployées, des faisans en or de relief, des papillons. Sur des routes qui serpentent et qui montent, sur des ponts à la hauteur du ciel, on regarde passer des dames japonaises ou chinoises se dirigeant vers une maison basse dont les galeries à jour sont ornées de stores.

Quelquefois sur les feuilles d'un paravent en laque champlevé de Coromandel, sont figurés quelques épisodes de la vie d'un philosophe, d'un Confucius, par exemple, ou d'un Lao-tseu, qui est représenté au vif, ici expliquant les livres sacrés, là enseignant la musique, plus loin, cheminant sur un buffle parmi des plantes de bon augure, ou écrivant des sentences morales sur les rochers. Il arrive aussi quelquefois que le paravent est garni de glaces dans sa partie supérieure, de manière que, tout en préservant des courants d'air, il laisse voir les visiteurs qui entrent, les enfants qui sortent.

Ce n'est pas à dire pourtant qu'on ne doive peindre sur les paravents que des mandarins du Céleste-Empire, des dignitaires de Nippon et les jeunes filles qui habitent des « tours de porcelaine fine », comme dit le poète. Notre école de peinture fournira, si l'on veut, de jolis motifs dans les comédies faunesques de Gillot, dans les fêtes galantes de Watteau et de ses élèves, qui semblent imaginées tout exprès pour décorer les écrans, les paravents et les éventails. C'est là surtout

qu'on aime à voir ces figures rendues immortelles par le génie du peintre, ces personnages de la comédie humaine, qui sous les noms de Colombine, de Léandre, de Scaramouche, de Mezzetin, d'Isabelle, de Pierrot, du docteur, passent leur vie dans un décaméron éternel, dansant sur l'herbe au pied des statues ou partant avec leurs guitares pour l'île enchantée où jamais ils n'arriveront.

Il ne faut pas croire, après tout, qu'une grande fortune soit nécessaire pour se procurer des paravents de la plus aimable couleur. L'industrie des étoffes imprimées et du papier peint, qui fait aujourd'hui des merveilles, remplacera, dans des conditions modestes, sinon les laques et les burgaus du Japon, du moins les tapisseries, les cuirs de Cordoue, les brocarts de soie, les toiles peintes à grands ramages. Les jouissances de la couleur ne sont le privilège de personne ; si elle donne des fêtes au riche, elle donne au pauvre des consolations. Elle brille, comme la lumière, pour tout le monde.

IV

AU ROLE QUE JOUE LA COULEUR DANS LA DÉCORATION D'UN APPARTEMENT SE RATTACHE LA MARQUETERIE, LES INCRUSTATIONS, ET LA TEINTE NATURELLE DES ESSENCES EMPLOYÉES PAR L'ÉBÉNISTE.

Dans son acception primitive l'ébénisterie signifiait l'art de combiner des placages à compartiments d'ébène et d'autres bois. Elle prit le nom de marqueterie lorsqu'elle fut cette mosaïque composée de métaux et de substances précieuses, que nous allons dire. Entre la couleur tendre du bois de rose et la couleur sombre du courbaril, entre la teinte claire du citronnier ou de l'érable et le noir de l'ébène, il y a toute une gamme de nuances, telles que la racine de noyer, le palissandre, l'a-

cajou flambé et l'acajou ronceux, qui se prêtent à la variété qu'on veut obtenir dans le tableau d'une chambre. Mais ce qui a ici plus d'importance encore dans le jeu des couleurs, c'est l'emploi de la marqueterie, c'est-à-dire la mise en œuvre des matières précieuses qui peuvent entrer dans la composition d'un meuble et en colorer la surface.

Les matières propres à la marqueterie sont, les unes animales, comme l'écaille de tortue, la corne, l'ivoire, la nacre de perles, le burgau ; les autres métalliques, comme le cuivre, l'étain, l'argent et l'or. Chacune de ces matières exige des soins infinis, des manipulations subtiles et délicates, qui par leur délicatesse même sont plus qu'une industrie et confinent à l'art.

L'*écaille* a le plus souvent plusieurs couleurs à la fois : elle est blonde, brune et d'un noir cap de more. Il y a dans la tortue appelée caret, des feuilles jaspées, tachées de brun et de blanc, dont quelques endroits ont de l'*orient* (de l'irisation), comme la nacre de perles. Les feuilles de l'écaille étant naturellement bombées, on les amollit en les trempant dans l'eau bouillante, pour les redresser ensuite en les soumettant à une pression qui les aplatit. Une fois qu'elles sont planes et de l'épaisseur voulue, on les *double*, c'est-à-dire qu'on y étend, du côté de la chair, une couche de vermillon, ou de vert, ou de bleu, ou de noir de fumée, et on recouvre cette couche d'un papier qu'on applique immédiatement sur la couleur, laquelle sert de mordant pour la retenir. La corne se traite et se double comme l'écaille, mais il la faut choisir blanche, bien transparente et sans tache.

L'ivoire étant, par sa compacité, susceptible de recevoir un beau poli, est employé dans la marqueterie et il l'est avec avantage lorsqu'il est vert plutôt que blanc, parce que l'ivoire blanc a le double défaut de jaunir avec le temps, et de présenter souvent des grains désagréables qui en altèrent la pureté, tandis que l'ivoire vert, moins poreux que le blanc, ne tarde

pas à perdre sa teinte et passe à un beau blanc de lait qui ne jaunit point. L'ivoire se débite à la scie, et se dresse, non pas à la chaleur, comme l'écaille, mais à la lime, comme un métal.

La *nacre* est la coquille de l'huître perlière, qui s'enveloppe, comme les autres huîtres, d'un revêtement grisâtre et rugueux ; mais ces feuilles extérieures une fois enlevées par le simple frottement d'une meule à eau, elle prend, au dehors comme au dedans, un beau blanc argentin où brillent les couleurs de l'iris, couleurs qui changent au moindre mouvement du spectateur. Une propriété singulière de la nacre est de paraître bombée lorsqu'elle est parfaitement unie et de produire aussi une illusion qui ne se dissipe qu'au toucher. Les propriétés de la nacre sont communes au *burgau*, qui est la coquille d'un mollusque, dit turbo marbré, coquille aussi belle que la nacre, quelquefois même plus vivement colorée, mais de laquelle on ne peut tirer que de très petits morceaux, parce qu'elle est à peine aussi grosse que le poing, tandis que la nacre de perles est une coquille quatre fois plus grande que celle des huîtres ordinaires.

Le cuivre mis en œuvre dans l'ébénisterie prend différents tons et différents noms. Naturel, il est rouge et se nomme *rosette;* factice, il devient jaune et s'appelle *laiton* lorsqu'on mêle à la rosette un tiers de calamine (oxyde de zinc natif). L'argent et l'or, pour se prêter au travail de l'ébéniste, ont besoin d'acquérir une certaine élasticité par leur alliage avec la rosette. L'or, dans la marqueterie, s'emploie fort bien avec la nacre et l'écaille, et pour donner à l'ouvrage plus de beauté, plus de nuances, on varie le ton du métal avec de l'or blanc, de l'or jaune, de l'or rouge, de l'or vert.

Quant à l'étain, c'est le plus léger des métaux, mais il manque de dureté. Aussi faut-il, pour lui ôter sa mollesse, pour lui donner de l'*aloi*, comme disent les potiers d'étain, l'allier avec un peu de rosette. Par ses tons froids, comme ceux de l'ar-

gent, il est propre à former des oppositions charmantes avec les tons chauds de l'écaille et de l'or. Le plus fameux des ébénistes marqueteurs, Boulle, a tiré un parti merveilleux de l'étain.

Lorsque l'écaille fait le fond de la marqueterie, et que le métal en fait les ornements, l'ouvrage se nomme *première partie*. Quand c'est, à l'inverse, le métal qui fait le fond et l'écaille qui forme les ornements, l'ouvrage se nomme *contre-partie*. La première partie est en général plus estimée que la seconde, bien que celle-ci puisse être rendue précieuse, soit par la substitution à l'écaille de cornes diversement colorées, soit par un choix heureux des nuances de l'écaille.

A la beauté de ces riches matières et à l'élégance du dessin qu'elles composeront en se combinant, l'on va jusqu'à joindre encore la gravure. Non seulement les parties métalliques et la nacre peuvent être incisées au burin, mais l'écaille elle-même peut être gravée, bien que ce genre de décoration supplémentaire paraisse déplacé sur une substance déjà belle. Quand la marqueterie est gravée, on pourrait dire ici *niellée*, on introduit dans les tailles, avec une spatule de bois, du mastic noir ou de la colophane fondue, qui rendent visible le travail de graveur, après quoi l'on achève de polir, de brunir les surfaces non gravées.

Tels sont les moyens d'ajouter aux effets de la couleur dans le mobilier, des colorations locales, chatoyantes, admirables, et qu'il est permis de dire artificielles, bien que la nature en fournisse tous les éléments. Mais il faut prendre garde que les ouvrages en marqueterie demandent une finesse d'exécution, une pureté de contours, en rapport avec le précieux des matières, et que rien n'est plus mal imaginé, plus désobligeant pour un spectateur délicat, que ces faux meubles de Boulle, qui, par leurs découpures babocheuses et la grossièreté de leurs assemblages, calomnient la mémoire de l'illustre ébéniste, dont le nom est comme le synonyme de la marqueterie.

DE LA MÉTALLISATION

DU

PLATRE

I

LA MÉTALLISATION DONNE AU PLATRE LA COULEUR ET LA DURÉE.

Mercier, dans son *Tableau de Paris*, s'émerveille des inventions de son temps, et en particulier de celles qui ont pour but de remplacer la peinture arabesque sur mur par des tentures peintes, de feindre le marbre où il n'est pas, de représenter le velours et la soie avec du papier, de dorer les chenets, de bronzer le plâtre. « On croit toucher, dit-il, aux richesses quand on en a les dehors, parce qu'en effet leur plus grand mérite réside dans l'éclat. »

Il y a mieux à dire, ce nous semble, de la métallisation du plâtre, portée à un si haut degré de perfection par celui-là même qui en est l'inventeur. Cette découverte n'est pas seulement un moyen de donner le change à l'esprit en trompant les yeux; elle ne s'arrête pas à la superficie de la matière; elle la transforme. Elle fait mieux que lui donner les apparences de la durée; elle la rend durable. De plus, elle change en une substance attrayante et colorée ce qui était d'un blanc criard, cru et froid.

Depuis des siècles, les architectes, les sculpteurs, les peintres s'entourent de moulages d'après les plus beaux morceaux de l'antique, du moyen âge et de la renaissance. On n'entre pas aujourd'hui dans un atelier d'artiste sans y voir quelques fragments de la frise du Parthénon, des chapiteaux choisis de l'ordre corinthien ou ionique, ou du style roman, des torses mutilés, des bustes grecs ou romains, des réductions de l'Achille, du Gladiateur, de l'Apolline, des bras, des mains ou des pieds moulés sur les marbres les plus fameux, souvent même des statues de grandeur naturelle, des Diane, des Vénus. Il en est qui suspendent, par un fil de fer accroché au plafond, les Amours de François Flamand, le Mercure de Jean Bologne, des figures ailées.

Mais ces plâtres, qui étaient d'une blancheur si virginale, d'une si pure finesse quand ils sortirent du bon creux, ils ont été, au bout de quelques jours, salis par la poussière, tachés çà et là par des attouchements grossiers, heurtés par le transport d'un chevalet ou par l'arrivée d'un meuble, ébréchés par la turbulence ou par la malice des enfants. Ici, c'est un doigt qui est tombé et dont l'absence rend ridicule le geste de la main; là, c'est un nez coupé à demi et dont les restes semblent rongés par une maladie affreuse. Aux anciennes mutilations reproduites dans le moulage avec une fidélité inexorable, s'ajoutent des cassures accidentelles qui ont fini par altérer la physionomie des formes et dénaturer l'expression. On a beau épousseter, nettoyer, frotter, la poussière s'incruste sur les parties horizontales ou inclinées; elle fait corps avec le plâtre; elle accentue en le noircissant le modelé des figures, elle en change le caractère. Ce qui était coulant, souple et passé doucement, paraît énergique et ressenti. Les statues creusent leurs méplats et prennent des ombres caravagesques. Les Phidias ressemblent alors à des Algarde ou à des Puget.

Pour échapper à cet inconvénient, les peintres avaient imaginé de passer sur leurs plâtres de l'huile grasse; mais ce ton jaunâtre, n'étant pas égal partout, formait des taches inévitables, sans compter que la superposition d'un corps gras devait infailliblement empâter les finesses, obstruer les passages délicats et accrocher encore un peu de poussière par d'imperceptibles grumeaux. C'est là ce qui a donné l'idée de bronzer le plâtre.

Du temps où Mercier écrivait son *Tableau de Paris*, c'est-à-dire en 1780, le bronzage du plâtre n'était guère qu'un peinturage tel que le pratiquent depuis longtemps les figuristes italiens. Eux aussi, ils commençaient par imbiber leur plâtre d'huile grasse, après quoi ils le vernissaient avec du noir de fumée, du brun Van Dyck ou de la mine de plomb, et ce vernis une fois étendu partout, ils enlevaient des lumières sur les parties saillantes avec un pinceau trempé dans de la poudre de bronze. Le tout était enfin frotté et bruni. Voilà, sans aucun doute, en quoi consistait le progrès dont parle Mercier.

Mais ce genre de bronzage était et devait rester une imitation rudimentaire avant l'invention des procédés inventés par Caussinus. Il était réservé à cet infatigable et intelligent travailleur, rompu aux manipulations les plus délicates, — et déjà connu par d'heureux essais pour dorer et argenter le zinc, — il lui était réservé, disons-nous, de revêtir le plâtre d'une couche métallique assez adhérente, assez forte pour transformer la substance du gypse, la rendre imporeuse, la durcir et la couvrir d'un derme de cuivre et d'étain, qui la pénètre et qui est susceptible d'un beau poli. Ce derme a sans doute une certaine épaisseur, mais cette épaisseur étant prise aux dépens de la matière cachée par le métal, il en résulte que le plâtre n'est altéré en rien dans la délicatesse de ses formes. Aucun empâtement, aucun engoncement : les

arêtes ne perdront rien de leur pureté, les ombres auront toutes leurs profondeurs et les méplats toute leur finesse.

L'artiste a commencé par boucher hermétiquement les pores du plâtre au moyen d'une imbibition dont il a le secret, et qui serrant les molécules, comblant les vides imperceptibles à l'œil, fortifie la matière gypseuse, lui prête de l'homogénéité, de la densité, et en fait une variété de la pierre. Ainsi préparé, le précieux moulage d'un chef-d'œuvre, antique ou moderne, va devenir plus précieux encore par l'application successive de deux couches cuivreuses qui feront corps entre elles et avec le plâtre solidifié, et y pénétreront de manière à lui donner une résistance inattendue à la pluie, à l'action lente de l'humidité, au frottement, au nettoyage le plus zélé, et même à certains heurts auxquels il serait exposé par l'imprudence ou la maladresse des visiteurs. Nous en avons fait nous-même l'expérience : un coup de canne frappé résolûment sur les parties massives du *Voltaire* de Houdon, métallisé, n'y a produit aucune dépression. Il est si vrai, d'ailleurs, que le métal ne s'est pas arrêté à la surface du plâtre et s'y est incorporé, que le plâtre en est devenu sonore.

Est-il besoin de faire sentir combien est grand le service rendu aux arts plastiques par une invention aussi généreuse, aussi admirable? Quelle facilité auront maintenant les villes de province, même les plus petites, de former à peu de frais des musées de chefs-d'œuvre, propres à éveiller dans les âmes bien nées le sens du beau et peut-être le génie de l'art!

Il faut dire que l'inventeur a su mettre dans les applications de son procédé la plus grande variété de tons et même de nuances. Il va de soi qu'il a revêtu les antiques, de bronze vert, et les sculptures de la Renaissance, de bronze florentin. Les moulages sur marbre, sur porphyre, sur granit, sur diorite, sur ivoire, sur bois, se présentent avec la couleur de ces diverses matières, couleur d'une justesse étonnante, à charmer le

connaisseur le plus difficile, à tromper l'œil le plus exercé.

Poussant ses imitations métalliques jusqu'aux soins les plus minutieux, jusqu'aux raffinements les plus subtils, il a reproduit à merveille sur ses bronzes d'après l'antique les moindres variantes de la couleur, les différences du mat au poli, les taches accidentelles, les diverses nuances de vert-de-gris qui se sont formées sur le métal par l'action du temps et de la terre, quand l'objet provient d'une fouille. Si le terrain contenait des parties ammoniacales, la rouille bleuit par places et retourne au vert par une transition d'un bleu turquoise; les sels de fer, si la terre en a dégagé, ont produit des traînées de jaune-roux qui varient l'aspect du vert-de-gris. Enfin, pour peu que l'objet ait été manié, pour peu qu'il ait subi quelques frottements aux angles de ses formes, aux extrémités de ses saillies, le métal sous-cutané reparaît et se trahit par un filet brillant d'argent ou d'or. C'est justement ce qui est arrivé à une belle Victoire ailée, statuette de haut style, trouvée dans les fouilles de Pompéi. Ce morceau excellent a été bronzé par Caussinus avec une ressemblance qui va jusqu'à l'identité.

Ce qui explique la fidélité incomparable d'une telle imitation, c'est que l'inventeur s'est servi des mêmes moyens que la nature pour obtenir ses colorations. Sachant comment elle procède, il a procédé comme elle. Au lieu d'employer des couleurs toutes faites et de les appliquer avec un pinceau ou un tampon, il les a fait résulter de ses combinaisons métalliques et de l'action prévue de tels ou tels acides, de tels ou tels réactifs.

Pour ce qui est des marbres, des granits, des porphyres, des basaltes et des autres roches qui ont été exploitées par les sculpteurs égyptiens dans l'antiquité la plus reculée, et ensuite par les artistes romains, lorsque Rome fut maîtresse de l'Égypte et de ses carrières, ils sont imités par un revêtement

d'une fidélité criante, sans aucune application de cuivre. Le durcissement des moulages qui doivent recevoir les tons marbre — que ce soit le rouge antique ou le vert serpentine, ou le porphyre rouge, ou le granit d'Égypte, ou le jaune de Sienne, ou le bleu turquin — le durcissement s'opère par les mêmes procédés employés pour les plâtres qui doivent recevoir les différents tons de bronze. Le moulage une fois durci, les colorations diverses, les petits grains du granit, les taches du porphyre ou des autres roches se font avec les couleurs ordinaires, mais elles sont achevées par un de ces tours de main qui ne se peuvent enseigner parce qu'ils tiennent à l'habileté native de l'opérateur, développée par une longue pratique.

L'imitation de l'ivoire s'obtient par des procédés qui diffèrent beaucoup de ceux dont nous venons de parler. Il y a là une sorte de brillant très doux auquel il faut arriver sur une coloration très dure. Si l'on y passait un vernis, on détruirait le véritable ton ivoire. Il faut seulement polir le plâtre lorsqu'il a pris la dureté de la pierre, dureté qui est telle que la matière ne peut plus être entamée par la pointe ou le tranchant d'un couteau.

II

L'IMITATION DU BRONZE CONVIENT AUX STATUES TRÈS MOUVEMENTÉES, CELLE DU MARBRE OU DU GRANIT AUX ŒUVRES CALMES ET D'UNE MASSE IMPOSANTE.

Mais ici se présente une observation importante à faire touchant le choix des pièces à métalliser et surtout le choix des patines et des couleurs qu'il convient de donner au métal ou

au plâtre durci, car il y a des convenances, souvent rigoureuses, dans les différences d'aspect que doivent offrir les moulages des modèles fameux de la statuaire ou de la sculpture, — deux termes qui n'ont pas absolument la même signification, bien qu'on les confonde aujourd'hui, l'un se rapportant aux ouvrages qui doivent être fondus en bronze, l'autre à ceux que l'artiste travaille dans le marbre. — Il était facile de commettre en ce genre quelques erreurs : nous n'en connaissons aucune à signaler, aucune du moins qui vaille la peine qu'on la signale.

L'inventeur que nous avons nommé a fait, au contraire, preuve de goût en s'abstenant de métalliser en bronze tels ou tels modèles qui, par leur nature et leur caractère, devaient conserver l'aspect du marbre, du granit, du porphyre, de l'ivoire ou du bois. L'esthétique, la connaissance de l'art et l'attention qu'il faut apporter à la diversité des matières employées par l'artiste, donnent la raison de ces différences à observer dans l'action du bronzage, ou dans les colorations à prêter au plâtre durci.

La densité du bronze, supérieure à celle des métaux qui le composent, la dureté et la finesse de son grain, sa légèreté relative, sa docilité sous le ciseau, enfin ses luisants métalliques et sa couleur sombre, tout cela conseille au sculpteur de concevoir ses modèles, quand ils doivent être fondus en bronze, autrement qu'il ne les concevrait s'il devait les exécuter en marbre. La hardiesse des mouvements, les membres écartés, une silhouette qui se prononce avec énergie sur le ciel et s'élance dans le vide, ce sont là des choses que la statuaire en bronze peut se permettre, mais qui seraient matériellement impossibles dans le marbre, vu sa pesanteur, indépendamment de toute autre considération. Le fameux *Mercure* de Jean Bologne, par exemple, serait choquant au dernier point si l'on s'avisait de le colorer en porphyre. Il en résulte

que le moulage d'une statue de bronze ne doit jamais être que bronzé, et qu'il serait absurde de lui donner les apparences d'une matière pesante, comme la pierre, le marbre ou le granit, à moins que l'ouvrage fondu en bronze et dont il s'agit de métalliser le plâtre, ne soit exceptionnellement calme, grave, d'une assiette solide, d'une pondération calculée précisément en vue de la dignité.

A l'inverse, tout plâtre, d'après une statue en marbre, en granit, en porphyre, doit avoir les colorations mêmes de l'original, parce que le sculpteur, encore une fois, travaillant sur un bloc de Paros ou de Carrare, a dû se comporter dans la composition de son œuvre, dans l'agencement des parties détachées de la masse, dans le choix de la place à donner aux accessoires, d'une autre manière que s'il eût pétri de l'argile ou de la cire pour les couler en métal.

Il y a plus : le modelé d'un marbre est nécessairement poursuivi d'une autre façon et dans un autre esprit que le modelé d'un bronze. Le marbre, surtout lorsqu'il a un peu jauni et lorsqu'il est, de sa nature, ivoirin, comme le pentélique, ressemble à la chair. Les formes s'y modèlent doucement par un passage gradué de la lumière à l'ombre. Les draperies qu'on y a le plus fouillées conservent une certaine transparence inhérente à la matière, et sont égayées par des reflets. Au contraire, le bronze fait éclater sans transition des luisants vifs à côté de parties profondément brunes. La lumière, au lieu de s'y répandre, y rebondit brusquement, de sorte que l'artiste, en modelant sa terre, doit tenir compte partout des saillants et des fuyants, c'est-à-dire donner une forme rigoureusement vraie et noblement choisie à tout ce qui brillera, et abréger les plans et les détails dans tout ce qui restera sombre, même à la clarté mouvante du soleil.

On peut dire qu'entre le marbre et le bronze, il y a la même différence qu'entre la race blanche et la race noire. La

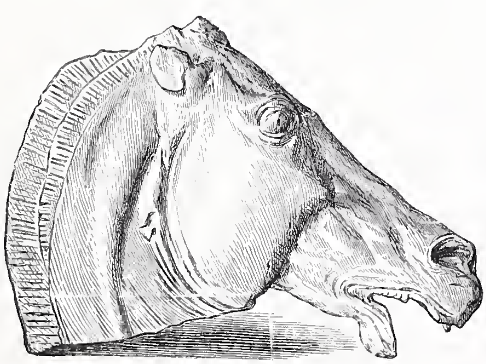
beauté du nègre consiste dans l'élégance des lignes générales qu'offre sa silhouette, dans le bonheur des contours qui terminent ses membres en tous sens et restent harmonieux en dépit de ses mouvements. La beauté du blanc est surtout dans les milieux de la forme, dans les nuances que présente la carnation sous la lumière qui accuse en les colorant les dépressions et les saillies.

Le nègre, dont la peau reluisante ne montre que les principaux reliefs de la forme, est l'image d'un bronze vivant ; le blanc, dont la peau absorbe la lumière, est l'image d'un marbre animé.

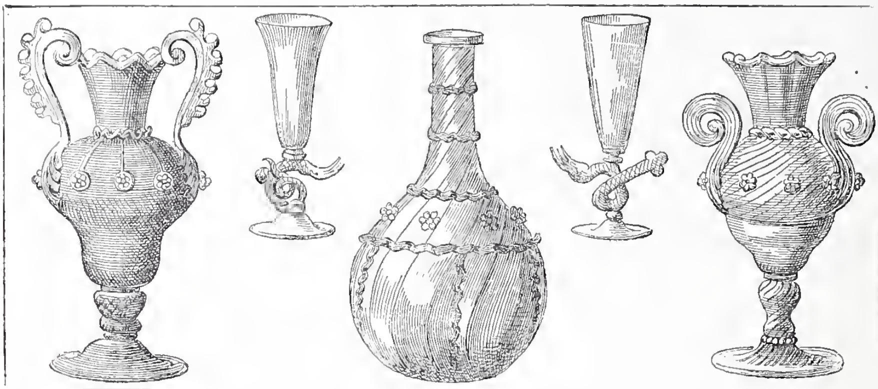
Ces observations ne seront pas sans intérêt pour celui qui entreprend le bronzage du plâtre, et pour ceux qui s'adresseront aux praticiens de la métallisation afin de remplacer, dans leur demeure, des moulages froids, salis et incolores, par des figures qui, à la beauté du style, joignent la variété des couleurs naturelles de la matière. Les villes de province, dans leurs rapports avec l'administration des beaux-arts, sollicitent et obtiennent des plâtres dont elles se font de petits musées. Mais ces plâtres, bientôt maculés ou mutilés, ne forment qu'un peuple de spectres, et ne sauraient provoquer bien souvent dans l'âme d'un enfant prédestiné le sentiment du beau et le désir de l'exprimer un jour. C'est donc un service immense rendu par les auteurs de cette heureuse découverte, aux arts d'un côté, et de l'autre, aux particuliers sans fortune et aux villes de province qui n'ont pas les moyens de se procurer des statues de marbre ou de bronze, des hanaps ou des poudrières en ivoire, des étains de Briot, des coupes de Cellini, que d'avoir inventé le moyen de transformer en métal, de durcir en marbre et de colorer, avec le pinceau même de la nature, les moulages de tant de sculptures adorables qui ont divinisé les hommes, humanisé les dieux, et qui ont rendu les chevaux qui portaient les cavaliers athéniens, dignes

d'être attelés au quadrige du Soleil ou de traîner le char de la Nuit.

Quand on entre dans un musée de marbres, on croit voir apparaître les ombres des divinités qu'inventa la poésie antique, et les fantômes des héros qui ont agité l'histoire et qui sont revenus dans l'Élysée de l'art, pensifs et apaisés. Si le jour baisse, on s'imagine par instants que leur immobilité remue, et l'on demeure soi-même immobile. Si aux statues de marbre se mêlent quelques figures de bronze, celles-ci ressemblent à des dieux qui seraient descendus aux enfers, les uns, comme Hercule, pour ramener à la vie la femme d'un ami, les autres, comme Mercure, pour conduire les âmes dans l'Érèbe et les songes dans les ténèbres de la nuit. Il semble qu'il y ait aussi une race noire dans les bois de l'Olympe !



TÊTE DE L'UN DES CHEVAUX DE LA NUIT.
(Fronton oriental du Parthénon.)



LA VERRERIE

I

S'IL EST UNE CHOSE QU'IL FAILLE DÉCORER AVEC GOUT ET MÊME AVEC SENTIMENT, C'EST LE MOBILIER DES FESTINS.

J'imagine que, pour un de ces francs buveurs qui tenaient de si joyeux propos dans les festins de Rabelais, l'invention du verre ne fut qu'un moyen de transformer l'eau en corps solide et d'en former des vases transparents dont on se servirait pour boire le vin. Quelle charmante ironie, en effet, que d'enfermer le vin dans le sein de l'eau, et de rendre impossible la réconciliation de ces deux ennemis tout en faisant de l'un le contenant et de l'autre le contenu ! Mais, sans être Pantagruel ou Grandgousier, il est permis de s'émerveiller d'une invention qui a procuré aux hommes tant de bien-être, tant de plaisirs, et aussi tant de savoir. En vérité, si notre admiration n'était pas émoussée par l'habitude, ce serait un continuel sujet de surprise que la découverte d'une substance

qui nous abrite sans nous priver de lumière, qui devient miroir, lampe, vase, gobelet, coupe, flacon, qui en décomposant les rayons du soleil nous livre l'idéal de la couleur, qui permet à l'astronomie de rapprocher les astres, à la physiologie de scruter les profondeurs de l'organisme en voyant les invisibles, à la physique d'étudier les grandes lois de la nature, et à la chimie d'exister. Mais la verrerie ne figure dans le présent ouvrage que comme une industrie féconde en motifs de décoration, et c'est uniquement dans ses rapports avec l'art et la lumière qu'elle doit faire l'objet de nos observations esthétiques.

S'il est une chose qu'il faille décorer avec goût et même avec sentiment, c'est le mobilier des festins, c'est tout ce qui orne les dressoirs, tout ce qui recouvre la table où s'assied le père de famille, entouré de ses enfants et de ses amis. Les innombrables formes des verres à boire, pour ne parler encore que de ceux-là, ne sont pas nées seulement du besoin de la variété et du caprice. Elles ont été motivées par la destination spéciale du vase, par l'idée qu'on y attache, par la qualité des personnes qui en feront usage. Ce sont, par exemple, des formes cylindriques qui annoncent et qui déterminent la stabilité du verre dont les enfants se serviront, à défaut de ces timbales d'argent ou de platine qui opposent une substance dure aux mouvements de la jeunesse ; ce sont des verres à pied qui offrent un cône renversé sur un léger balustre et dont la fragilité est, pour ainsi dire, une condition d'élégance ; ou bien ce sont des corolles qui reposent sur une jambe solide et un pied large, de nature à rassurer le regard. Ici le vase s'ouvre en entonnoir, s'élance en cornet, se formule en tulipe, s'allonge en cou de cigogne, ou s'évase en trompette, et il semble que cet évasement soit une invitation au buveur, une forme qui s'adapte d'elle-même à ses lèvres. Là, le flanc du calice, légèrement renflé vers le milieu, se

rétrécit insensiblement jusqu'au bord de l'orifice, comme pour faire sentir que la liqueur précieuse que renfermera le vase doit être bue avec modération.

Viennent ensuite des variantes de proportions et de formes qui ont trait au caractère particulier de chaque boisson : le verre discret du madère ou du marsala, le verre plus généreux du vin de Bordeaux et de Bourgogne, le verre oblong et hardi où moussera le vin du chansonnier, enfin les verres respectables des grands parents, tantôt d'une épaisseur qui peut résister aux chocs de la maladresse, tantôt fins et minces comme de la pelure d'oignon.

Mais ces formes premières, en combien de façons elles s'enrichissent de formes accessoires et d'ornements surajoutés ! que de moyens possède le verrier de modifier l'aspect de la gobeletterie, soit par la taille, soit par la gravure, soit par les émaux, soit par la couleur !

L'idée de tailler le verre a dû se présenter naturellement à l'esprit de ceux qui voulaient rendre cette matière, déjà si précieuse, plus précieuse encore. L'observation ayant appris que la lumière du jour, en traversant un prisme de verre, s'y décomposait en couleurs éblouissantes renouvelant le spectre de l'arc-en-ciel, on dut chercher à produire un effet semblable en taillant sur les objets en verre des facettes qui briseraient les rayons du soleil. Mais comment tailler le verre ? Les anciens en ont connu le secret puisque Pline parle de verres que l'on façonne au four et d'autres qu'on cisèle comme de l'argent. Aujourd'hui, soit que les procédés antiques aient été conservés à travers les âges par tradition, soit qu'on les ait inventés de nouveau, la taille du verre se fait au moyen de quatre meules verticales par lesquelles on conduit l'opération depuis l'égrisage rude jusqu'au poli parfait.

La première meule, en fonte, sert à *ébaucher* les pièces, à les dégrossir. L'eau y arrive en filets minces, et pour qu'elle

entraîne avec elle un peu de sable, on lui a fait traverser un vase qui en est plein. La pièce dégrossie, on la soumet, pour la *doucir*, à la rotation d'une seconde meule en grès, constamment mouillée ; ensuite, pour la *polir*, au mouvement d'une troisième meule en bois de saule, humectée avec une boue de sable et de l'émeri de plus en plus raffiné ; enfin, on achève le polissage en employant de la potée d'étain, étendue sur une meule de liège ou bien sur la meule en bois qu'on a garnie d'une étoffe de laine. C'est ainsi que sont taillés les objets qui appartiennent au service de table, les carafes, les verres à boire, les salières, les huiliers, les sucriers, les corbeilles à fruits, les compotiers, les étagères, les cornets sur coupe, les pièces de milieu. Le verrier obtient par là une modulation artificielle de la lumière. Il imite cette vibration qui est pour nos yeux ce que le son est pour nos oreilles, et lorsque la matière vitreuse est blanche, c'est-à-dire incolore, la taille du verre à boire y fera briller, suivant la liqueur, blonde ou vermeille, rose ou rouge, qu'on y versera, toutes les variétés de la topaze ou tous les feux du rubis.

Cependant, il faut garder dans la taille du verre une certaine discrétion, et y ménager quelques parties unies, non-seulement parce que les repos sont nécessaires dans tout ornement pour le faire valoir, mais encore parce que nous ne pouvons pas jouir par la vue de ce que renferme un vase, sans en apercevoir l'intérieur à travers la pure transparence des parties non ouvrées. C'est donc une faute de goût que de tailler toutes les surfaces du verre, d'y multiplier les facettes, les pans coupés, les pointes de diamants, les cannelures, comme le font les Anglais avec tant d'immodération et aussi tant d'habileté. Si les verriers de France n'apportaient pas dans ce genre de travail plus de mesure, plus de choix, ils ne l'emporteraient pas sur les verriers anglais, ou plutôt sur les cristalliers, car l'Angleterre ne fabrique dans ses verreries

que du cristal, au moins pour ce qu'on nomme la gobeletterie.

Le cristal est un verre à base de plomb. Cette espèce de verre a été connu des anciens, comme l'a prouvé l'analyse du miroir, dit de Virgile, qui se conserve dans le trésor de Saint-Denis. Mais il est incontestable qu'elle a été réinventée par les Anglais, au dix-septième siècle, et voici comment ils furent conduits à cette admirable invention. Avant le règne de Charles Ier, c'était au feu de bois que se faisait la fonte du verre blanc ; mais à cette époque la houille fut substituée au bois, et l'on s'aperçut que la fumée de ce combustible colorait sensiblement le verre et lui ôtait sa limpidité. Pour soustraire la matière vitreuse à la fumée colorante du charbon, on couvrit le creuset d'un dôme, mais alors la température n'étant plus assez élevée, il fallut prolonger la fonte et augmenter la dose du fondant, l'alcali, qui fut une autre cause de coloration. Finalement, l'alcali fut remplacé par l'oxyde de plomb, et ce fondant métallique, arrêté au point où il aurait commencé lui-même à jaunir le verre, fit trouver cette substance merveilleuse qui est le cristal.

La nature produit une pierre transparente et incolore, composée de prismes, qu'on appelle cristal de roche; mais cette matière, moins brillante et moins pure que le cristal artificiel, le *flint-glass*, ne lui est supérieure que par sa dureté et par sa résistance au grand feu. Il faut convenir cependant que le ton de lumière légèrement écru, pour ainsi parler, qui distingue le cristal de roche, tempère un éclat qui, dans le cristal anglais, d'une blancheur implacable, a quelque chose d'aveuglant. Quoi qu'il en soit, le *flint-glass*, rendu plus pesant que les autres verres par le plomb qu'il contient, a l'avantage d'être moins fragile, parce qu'il exige plus de lenteur dans les mouvements de celui qui le manie, et parce que la légèreté est une cause de fragilité.

Cependant, la taille n'est pas le seul moyen d'embellir le verre ; on peut encore le graver, et on le grave aujourd'hui de bien des façons, notamment de la manière dont on graverait une eau-forte. Autrefois on le gravait à la roue, c'est-à-dire avec un burin. Mais, au lieu d'être promené sur la surface du verre immobile, le burin demeurait fixe dans la meule et c'était le verre qui changeait constamment de place en venant se présenter au burin pour en recevoir les incisions. Ainsi furent gravés ces gracieux ou curieux verres de Bohême, d'Allemagne, de France, qui portent des armoiries, des devises, des attributs symboliques, des lettres initiales, enlacées et nouées de rubans. Il en est qui représentent des figures rustiques, des animaux, des scènes d'auberge, de naïfs paysages, ou de beaux seigneurs échangeant avec leur dame des propos d'amour écrits sur des banderolles.

De nos jours, on a remplacé par un agent chimique les tailles de la gravure au burin ou au silex. On se sert de l'acide fluorhydrique, dont la propriété est d'attaquer le verre, de le mordre, comme l'eau-forte mord le cuivre. Le verre est garni d'un enduit de cire et de térébenthine qu'on applique à chaud à l'aide d'un pinceau. Ce vernis étant à l'huile de lin, offre assez de transparence pour qu'on puisse décalquer le dessin que l'on veut graver, quelle qu'en soit la finesse. La pointe du graveur ayant dénudé le vernis partout où elle a passé, l'acide n'aura d'action que sur les lignes tracées par la pointe ; il ne mordra donc que le dessin, et il le mordra plus ou moins profondément, suivant le temps que durera la morsure.

Si la surface est plane, avant de verser le liquide sur l'enduit, on a élevé autour un petit rebord de cire qui a renfermé le liquide comme dans un bassin. L'opération finie, on démolit ce rebord, on enlève le vernis avec de l'essence, et le dessin se trouve gravé, non pas avec la netteté d'une taille au burin, mais avec ces lignes imperceptiblement tremblées, et,

pour ainsi dire vibrantes, qui rendent le travail agréable parce qu'il est moins sec.

Toutefois, une telle manière de graver les cristaux étant compliquée et dispendieuse, quand il s'agit de la verrerie de table qui présente des surfaces courbes, d'ingénieux fabricants ont inventé de transporter sur les verres à boire, les coupes, les carafes — aussi bien que sur les globes de lampe — des dessins imprimés avec une couleur inattaquable par l'acide. Le papier étant légèrement mouillé à l'eau de savon, l'encre d'impression y adhère si peu que, lorsqu'on applique le papier sur le cristal, l'encre se fixe sur le cristal et abandonne le papier. Or, comme cette encre préserve de toute morsure les traits du dessin transporté sur le verre, l'acide mord tout ce qui n'est pas le dessin, et accuse ainsi la différence entre les parties pleines et les parties vides de la gravure. D'autres emploient le procédé inverse, c'est-à-dire que, faisant mordre le dessin et mettant à l'abri de la morsure tout le reste de la surface, ils obtiennent un dessin dépoli sur un fond transparent, au lieu d'avoir un dessin transparent sur un fond dépoli.

Que de variantes dans les procédés industriels pour décorer le verre aussi bien que les autres substances, et combien de preuves on nous donne que le besoin d'orner est inhérent à la nature humaine !









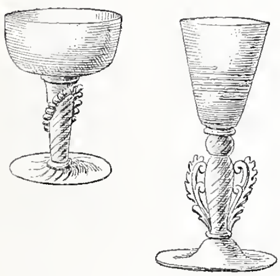
Imp. Lemercier & Cie Paris

LUSTRE DE VENISE

du Cabinet de l'auteur.

II

C'EST PAR LA COULEUR SURTOUT QUE LE VERRE DEVIENT DÉCORATIF.



Mais c'est par la couleur surtout que le verre devient décoratif et peut recevoir même une beauté expressive, car les couleurs ont des affinités secrètes avec nos sentiments. Suivant leur qualité, leur profondeur, leur délicatesse, suivant le clair ou le sombre de leurs nuances, elles répondent aux idées de splendeur ou de modestie, de gaîté ou de tristesse, de fierté ou de douceur. Appliquées au verre, elles nous procurent la sensation du changement de teinte dans les liqueurs de table. Un verre jaune prête au vin clairet la richesse d'un fluide d'or, et le vin blanc se colore d'écarlate dans un verre rouge. Traversée par la lumière, la couleur des cristaux emprunte de leur transparence même une qualité qu'elle ne pourrait avoir sur la laine, la soie ou le velours. A moins d'être opaque, le verre ne réfléchit point la couleur : il s'en imbibe, pour ainsi dire, il représente une eau dans laquelle auraient été fondues des pierres précieuses, rubis, saphir, topaze, émeraude, améthyste, et qui, par la congélation, serait passée de l'état liquide à l'état solide. Abondante ou discrète, pleine ou intermittente, la coloration du cristal offre des ressources infinies à l'artiste verrier qui possède le sentiment décoratif. Il peut teindre le verre dans la masse ou le doubler, c'est-à-dire le faire à deux couches, ou bien encore y superposer trois ou

quatre couches de différentes couleurs qui pourront tour à tour paraître ou s'évanouir sous la roue du tailleur. Il peut leur donner l'opacité laiteuse de l'opale ou l'aspect de la pâte de riz ; il peut y faire jouer les alternances de couleurs, y ménager des demi-teintes par l'enlevage d'une demi-couche, en rompre les tons diaphanes par des émaux opaques. Il peut enfin multiplier les effets de la lumière colorée, produire mille fantaisies, ou, comme l'on disait autrefois, mille *galanteries* qui ne demandent qu'à être conçues et exécutées avec goût.

Les anciens Romains ont eu l'idée et le talent de fabriquer des verres à deux couches superposées, bleue et blanche, par exemple, mais faisant corps et par là semblables aux agates à deux ou plusieurs couches de différentes couleurs que forme la nature et qu'on appelle onyx ou sardonyx. De même que le graveur en pierres fines, en enlevant une partie de la couche extérieure, faisait reparaître la couleur de la couche de dessous et parvenait ainsi à détacher en relief des figures claires sur un fond brun ou ardoisé, de même l'artiste verrier imagina de ciseler la couche blanche du dessus suivant les contours d'une figure ou d'un ornement et d'enlever au touret cet ornement ou cette figure sur le lit bleu du verre. C'est ainsi que fut décoré, du temps des Antonins, selon toute apparence, le fameux vase trouvé, aux environs de Rome, dans un sarcophage antique et connu aujourd'hui sous le nom de Vase Portland (1). L'artiste romain, par une heureuse transposition de procédés, se trouvait avoir donné à un vase l'apparence d'un superbe camée de forme sphérique, à ce point que longtemps ce précieux vase a passé parmi les savants pour une pierre gravée.

Au surplus, ce que l'on pratique sur un verre doublé peut se pratiquer sur des verres à plusieurs couches que l'on a

(1) Ce vase est ainsi nommé parce qu'il fut acheté à Rome par la duchesse de Portland. Il mesure 30 centimètres sur 16. Il est à Londres, au British-Museum.

superposées dans le but d'en faire enlever une partie par les meules du tailleur de cristaux. Les effets de la taille se combinent ainsi avec ceux de la coloration, non seulement lorsqu'on l'applique aux verres doublés et triplés, mais encore dans les verres monochromes, en ménageant, par exemple, dans un cristal rubis des cannelures incolores qui alterneront avec une arête de couleur. L'opposition des verres transparents avec les verres opaques est aussi un moyen charmant de varier la décoration du foyer domestique, et c'est pour l'avoir senti qu'on a imaginé les verres opalins qui sont translucides et qui ressemblent à de la porcelaine, mais en conservant l'opacité qui est un élément du contraste désiré. Veut-on colorer le cristal opale ou teinter le verre pâte de riz? on obtient facilement un ton turquoise par l'addition d'un oxyde brun de cuivre à la composition du verre, ou de jolies nuances de bleu par l'oxyde de cobalt, et au moyen d'une combinaison du cuivre et du fer, on arrive à des teintes vert pré ou vert soufre, suivant les doses.

A vrai dire, pourtant, ce n'est pas précisément dans la gobeletterie, je veux dire dans les services de table, que ces effets seraient de bon goût. On doit les rechercher de préférence pour les verres et les cristaux d'étagère, dont l'unique objet est de décorer, et aussi pour les appareils d'éclairage qui, dans un repas, doivent tamiser la lumière, et dans un cabinet d'étude, la masquer au regard pour la concentrer sur les objets regardés. Voilà pourquoi l'on a substitué à des globes de lampe en opale, au travers desquels la flamme de la lampe paraissait rouge, un cristal blanc de lait, beaucoup plus opaque, qui fait disparaître le foyer, et qui répand une lumière égale et mate sur toute la surface du globe. Toutefois, comme cette lumière, malgré sa douceur, pourrait encore devenir fatigante ailleurs que sur une table à manger, on fait d'ordinaire les abat-jour des lampes de travail en cristal

transparent, doublé d'un émail opaque et de couleur foncée.

En somme, rien ne manque à la palette du verrier, puisqu'il est en possession de tous les oxydes qui produisent dans le verre les colorations les plus éclatantes ou les nuances les plus fines, et qu'il peut y ajouter les deux non-couleurs si bien venues dans l'art décoratif, le blanc et le noir. Je dis le noir : il suffit pour l'obtenir de mêler à la composition du verre blanc des scories de forge pulvérisées, du poussier de charbon, ou bien, comme on le pratique en Bohême, du soufre en nature. Le verre ainsi obtenu se nomme *hyalithe.* Il est absolument opaque et susceptible de recevoir beaucoup d'éclat par la perfection du poli. De plus, il est d'une telle dureté qu'on peut le substituer à la porcelaine pour la fabrication des théières, des tasses à café et de tous les vases qui doivent renfermer des liqueurs bouillantes. Ce n'est pas tout : le verrier coloriste sait encore au besoin atténuer le noir et, par les trois oxydes qui produisent le bleu, le vert et le violet, et qui en se combinant se neutralisent, arriver à cette teinte fuligineuse, dite fumée de Londres (*London smoke*), laquelle ne s'emploie guère, il est vrai, que pour les lunettes destinées aux personnes dont la vue est affaiblie.

De même que l'art de la verrerie, connu de la plus haute antiquité, a eu son second berceau à Venise, l'art de colorer le verre dans la masse nous est venu de Bohême. Là ont été découvertes la plupart des couleurs dont disposent nos verriers. Nées au milieu des grandes forêts de sapins qui couvrent la contrée, établies sur les bords d'un cours d'eau flottable, les verreries de Bohême ne sont guère que des baraques en bois, ainsi construites pour le temps que durera la consommation du combustible environnant. Quand l'usine a dévoré le bois qui est à sa portée, elle se transporte dans une autre partie de la forêt, où elle demeure jusqu'à ce qu'un approvisionnement facile y soit épuisé.

De ces misérables huttes, dont l'existence s'annonce au loin par la fumée qui s'élève au-dessus des arbres, il sort chaque jour des merveilles. Avec un excellent sable, ramassé dans le pays même, les Bohémiens produisent un verre pur, limpide, d'une douce blancheur, et qui est le plus beau de tous, après le cristal. Pleins d'imagination et souvent guidés par un goût naturel, leurs ouvriers excellent à tailler le verre, mais surtout à le graver, à rehausser de dorures les verres rubis et les verres noirs, à marier l'argenture avec les verres opalins blancs, verts ou bleus, à raffiner la matière vitreuse, qui, sortie à l'état brut des usines de la forêt, est décorée dans des établissements qu'on appelle, pour cette raison, des *raffineries*.

Mais ce sont les Vénitiens qui ont introduit dans la fabrication du verre tous les trésors d'une fantaisie inépuisable, qui l'ont converti en objets d'art, ou tout au moins de curiosité, et qui, à force d'essayer des formes, des procédés de composition, des mariages de couleurs, des tours de main, ont créé les variétés innombrables du verre destiné à la pure récréation des yeux, du verre charmant et inutile. Encore est-il vrai de dire que les secrets techniques de leur fabrication étaient connus des anciens, et que les verriers établis, au moyen âge, dans les îles des lagunes, ne firent que renouveler les pratiques des Romains et des Grecs, élèves eux-mêmes des Egyptiens.

Oui, tout ce qu'on a fait à Murano avait été fait dans les temps antiques, témoin les spécimens conservés dans les collections, les verres filigranés, rubanés, à bulles d'air, les verres mosaïques diaprés de mille couleurs, comme un tapis d'Orient, *millefiori*, les incrustations d'émaux de couleur et de substances argileuses ou gypseuses dans la masse encore molle du verre, les baguettes en fils de verre coloré qu'on emprisonne entre deux couches transparentes, minces comme des feuilles de papier. Tout cela est représenté dans la verre-

rie antique par des échantillons qui ont traversé les siècles sans s'altérer, sans se briser, même partiellement.

Cela tient du merveilleux de voir combien l'homme a été ingénieux à tirer parti de cette substance qui, à une température élevée, devient si malléable, si obéissante, si ductile, comment il a su étirer le verre, l'enrouler sur une roue qui tourne rapidement et l'allonger au point d'obtenir, avec une baguette de quelques centimètres, un fil de plusieurs mille mètres, aussi fin, aussi souple que la soie, un fil propre à tisser des étoffes, à former d'impondérables aigrettes, et, — qui le croirait? — à remplacer les cheveux postiches d'une perruque susceptible d'être frisée au fer!

Le verre *filigrané*, connu des anciens et retrouvé à Venise, est un assemblage de cannes, c'est-à-dire de menues baguettes, en verre blanc opaque ou en verre coloré, enveloppées d'une couche de verre transparent. Ces baguettes, réunies par la chaleur, peuvent entrer au nombre de trente ou quarante dans la composition d'un vase filigrané.

Après les avoir disposées suivant l'ordre que lui conseille son caprice, à intervalles égaux ou inégaux, en répétant ou en alternant les couleurs, en les coupant avec du blanc de lait (*latticinio*) et en opposant ainsi les opacités aux transparences, l'artiste verrier les roule en spirale, les croise, en les tordant en sens inverse, les quadrille, les aplatit en rubans, les combine avec des grains de chapelet, détache certaines cannes en relief pour laisser les autres transparaître dans l'intérieur de la matière vitreuse, et il varie à son gré de mille manières ces combinaisons de lignes ondoyantes, ces croisements d'hélices plus ou moins serrées, ces répétitions de filets tordus, ou, comme l'on dit dans l'usine, *torsinés*.

C'est une industrie gracieuse, dans laquelle les Vénitiens ont excellé; mais souvent ils ont poussé le caprice jusqu'à la bizarrerie, la fantaisie jusqu'au fantasque. Il y a plaisir, sans

doute, à suivre de l'œil ces dragons chimériques, dont la croupe se recourbe en replis tortueux autour de la jambe d'un verre vénitien. La tête de ces chimères se hérisse le plus souvent d'une crête en verre bleu pâle ou glauque. Le long de leur corps serpentent comme des veines, des filets tantôt simples, tantôt contenant eux-mêmes de petits dessins filigranés, des filets roses, rouge-groseille, blanc de lait, jaune effumé, grenat, vert-turquoise, soufre ou bien incolores. Des ailerons bleus sont adaptés aux flancs de ces reptiles imaginaires. Quant au récipient de verre, il est plus varié de formes que de couleurs. Il prend la figure évasée d'une clochette ou d'un cornet; il se dresse en cylindre ou bien il repose sur des renflements inégaux et superposés, semblables à ceux d'une étoffe bouillonnée. De plus, il se divise en lobes, se taille en cannelures, se hérisse de côtes saillantes, ou se plisse en godrons comme une fraise empesée. Quelquefois, la coupe imite les jaspures d'une agate, et il semble que son ironique pesanteur fait ployer la faible tige d'une plante garnie de feuilles mortes et décorée d'une fleur idéale. Mais il faut avouer que le goût un peu baroque de ces objets ne permet pas de les multiplier sur une étagère, parce que leurs formes hérissées les rendent, pour l'imagination même, d'un usage impossible et qu'ils n'offrent aucune prise facile, ni à la main, ni à la pensée. D'ailleurs, de pareilles curiosités, si elles figuraient en nombre dans la décoration d'un appartement, se nuiraient l'une à l'autre et embrouilleraient le spectacle en fatiguant la vue. Elles valent surtout, pour contraster, par leur mouvement et leur complication, avec des galbes d'une élégance plus tranquille et plus simple.

C'est là une observation qui a été faite certainement par les amateurs délicats. Ils ont dû remarquer en visitant une collection de verreries — aussi bien que toute autre collection d'objets similaires — que les plus jolies pièces ne font leur

effet que lorsqu'elles sont isolées. On en jouit pleinement alors ; l'attention n'étant pas distraite s'y concentre et pénètre mieux le sentiment de l'artiste. Il en est de même lorsqu'on marchande une porcelaine, une faïence, une pendule, un lustre, une paire de flambeaux dans un magasin de curiosités. L'objet qu'on vous montre, confondu avec une infinité d'autres qui se trouvent accumulés en désordre et en dissonance, vous paraîtra bien plus charmant, si tant est qu'il le soit, quand vous l'aurez transporté dans votre demeure, et que vous le verrez à part et en sa place, là où mille objets ne se disputeront plus vos regards.

Arrêtez-vous, par exemple, à un de ces vases si singuliers et si précieux que les Vénitiens appellent *vasi à reticelli*. C'est un réseau de filets de verre croisés, laissant dans chaque maille une petite bulle d'air emprisonnée entre deux couches minces de verre transparent. Rien de plus curieux, rien de plus étrange que cette éruption de globules régulièrement disposés à la surface du vase et fermés par des parois d'une ténuité prodigieuse, et qui rappelle la coquille dite *argonaute à grains de riz*.

Mais ces bulles d'air qu'on a pris grand soin d'enfermer dans les mailles d'un réseau de cristal, il faut les éviter avec le même soin, lorsqu'on fabrique les verres mosaïques, les *mille fiori* (comme les appellent les Vénitiens), dont on fait des boules de rampe, des boutons de porte et des presse-papiers. Si la mode les demande, à vrai dire, ce sont là des produits dont la qualité principale est d'être surprenants.

Quand on n'a jamais vu travailler le verre, on ne s'explique pas comment des fleurettes symétriques, des grelots coupés, de menues étoiles aux rayons diversement colorés ont pu être introduits dans un globe de verre plein, où l'on n'aperçoit aucune trace de soudure, parce que deux parties de verre en fusion soudées entre elles ne font qu'un seul et même verre.

Mais, lorsqu'on a mis le pied dans une verrerie, l'étonnement diminue, et l'on est tenté de préférer à ces tours de force les serre-papiers en verre incolore au sein desquels on voit paraître des objets tels qu'une montre, un baromètre, une boussole; toutefois, ces objets ne pouvant faire corps avec l'enveloppe de cristal, parce que la chaleur du verre fondu les eût



oxydés, déformés et même détruits, sont simplement logés dans une cavité qu'on a ménagée au centre de la boule hémisphérique. Quelquefois on incruste au sein du verre des portraits qui font l'effet d'une médaille vue dans l'eau. « Ces profils, généralement d'une couleur jaunâtre, dit M. Sausay (*Merveilles de la verrerie*), étant faits en terre à porcelaine et en silex broyé, peuvent subir, sans déformation aucune, une chaleur qui n'amollit que le verre. » Encore une fois, de pa-

reilles fantaisies ont quelque chose de puéril; elles doivent séduire les esprits naïfs et il n'y a pas lieu de s'étonner qu'elles aient été et soient encore si bien accueillies dans les foires de l'Allemagne, et qu'elles figurent aux étalages de nos fêtes rustiques.

Une chose qui plaît aussi aux natures raffinées, et dont il faut user avec beaucoup de modération dans l'art de la verrerie, c'est la dorure. La dorure est un rehaut qui convient aux matières mates, non-seulement pour les égayer, mais pour les distinguer par des contours brillants des objets sur lesquels on veut les détacher. Ainsi les verres opalins, à cause de leur teinte laiteuse, et les verres pâte de riz, à cause de leur demi-opacité, souffrent d'être relevés par des dorures, et pour cela quelques filets suffisent sur les bords de la coupe ou du verre, ou sur les bagues de la jambe. Mais dorer ou argenter un cristal est une idée malheureuse, à moins qu'il ne soit d'un ton très soutenu, d'une teinte sombre. Si les cristaux d'un rouge profond, d'un bleu intense, et les verres d'un beau noir, les hyalithes, peuvent être rehaussés d'or, il n'en est pas de même des cristaux d'un ton clair et à plus forte raison du cristal blanc. Quand une matière est aussi belle par elle-même, tout ornement étranger y devient malséant, car c'est un pléonasme que d'ajouter du brillant à ce qui brille. Déjà ce manque de goût avait frappé le bon esprit de Pline le Naturaliste qui, exagérant sa critique, allait jusqu'à blâmer même la coloration du verre. « Nulle substance, dit-il, n'est plus maniable et ne se prête mieux aux couleurs ; mais le verre le plus estimé reste toujours le verre incolore et transparent, plus semblable au cristal de roche. »

Il est d'ailleurs facile au verrier de multiplier les jouissances de la vue en tirant parti des ressources que lui fournit la seule nature des substances colorantes, par exemple, de la propriété qu'ont certains minéraux transparents d'offrir

une couleur différente, suivant qu'ils frappent l'œil par réflexion ou par réfraction. L'oxyde d'urane a justement cette propriété, qu'on nomme *dichroïsme* ; il donne au verre, dans la composition duquel on le fait entrer, une apparence dichroïde, en produisant une nuance jaune-citron par réfraction, et par réflexion un vert clair un peu nuageux, et comme, en regardant un vase, on peut percevoir à la fois ou séparément les rayons réfléchis et les rayons réfractés, on jouit de ces deux couleurs, tantôt par alternance, tantôt par un mélange d'où il résulte une jolie teinte soufre. « Les cristaux dichroïdes, dit M. Bontemps, ont eu une assez grande vogue, comme, du reste, beaucoup d'autres verres de couleur. Nous pensons qu'il est de bon goût de les employer en petites quantités, pour des articles de fontaine et d'étagère. Le cristal blanc est toujours la matière par excellence, celle qui restera le plus beau type de verre que l'industrie puisse produire. »

La même observation s'applique à tout ce qui, dans l'art décoratif, a le caractère d'un simple tour de force, d'une curiosité pure, à tout ce qui n'est pas motivé par l'intention d'embellir, par l'envie de donner à l'utile un tour gracieux. Les Bohêmes et les Vénitiens ont fabriqué jadis et fabriquent encore un verre *craquelé*, imitant les fines aspérités de la couche de glace qui se dépose sur les vitres, lorsque la température est assez froide pour condenser et congeler l'humidité qui est dans l'air. Cet effet singulier, comment est-il obtenu par les verriers de Bohême ? Quand la *paraison* est faite, c'est-à-dire quand la portion de verre cueillie dans le creuset au bout d'une canne a été tournée et retournée sur une table de fonte appelée marbre, ils la promènent sur une couche de verre concassé, de manière que ces fragments irréguliers adhèrent à la masse vitreuse encore molle, et y forment les menues saillies de la craquelure voulue. Aujourd'hui, nos verreries produisent une variante de craquelé, qui

a de l'analogie avec celui de la porcelaine, et ils y arrivent en plongeant brusquement dans l'eau froide la canne chargée de verre incandescent, ce qui fait que l'extérieur de la paraison se glace et se fendille en tous sens.

Mais, à le bien prendre, ce n'est là qu'un résultat curieux, car un verre dont la surface est glacée par imitation n'a pas de raison d'être, si ce n'est pour procurer à l'esprit l'idée de froideur. Or, de deux choses l'une : ou le vase craquelé — aiguière, broc ou carafe — contiendra de l'eau frappée, ou il ne contiendra que de l'eau à la température ordinaire. Dans le premier cas, la fraîcheur se trahirait d'elle-même par la transsudation du verre ; dans le second cas, ce serait un cruel mécompte que d'espérer une sensation agréable et d'en avoir une toute contraire, de ne trouver que de l'eau tiède dans une carafe où elle paraissait glacée. Je ne parle ici que de l'eau, parce que de toute manière le craquelé n'est tolérable qu'à la surface d'un verre blanc. Les craquelés d'un ton rose, jaune ou vert, se rapportent, soit à l'idée d'un vin rouge frappé qui, à une température aussi basse, perdrait sa qualité principale, son bouquet, soit à l'idée d'une liqueur cordiale, qui serait dorée comme le cognac ou verte comme l'absinthe, et que personne ne désire boire à l'état de réfrigérant. Joint que les aspérités répandues sur toute la superficie du verre n'invitent pas à le prendre et ne permettent pas de le nettoyer.

Plus aimable à voir est cette variété du verre qu'on appelle *aventurine*. Ce qui porte ce nom dans l'art céramique est un menu sablé d'or que l'on a répandu sur une porcelaine de la Chine ou sur un laque du Japon. Mais dans la verrerie, ce nom s'applique à un verre remarquable par un semis de petits cristaux prismatiques, à quatre faces, très brillants et sans nombre, ayant l'apparence du cuivre. La couleur du verre sur lequel se détachent ces cristaux varie du jaune

brun à une teinte rosée. Il ne faut donc pas confondre l'aventurine des verriers vénitiens, obtenue par des procédés qu'ils tiennent secrets, avec l'aventurine des céramistes de l'Asie. Ceux-ci ont trouvé charmant de fabriquer, sans doute à l'intention des jeunes filles, ces laques délicieux, ces porcelaines exquises sur lesquels ils font tomber une pluie d'or, comme pour séduire les Danaë de Nagasaki ou de Yédo.

Du reste, les colorations, les craquelures, l'aventurine, les cannes torsinées et croisées en spirale ou en quadrillés, les filets concentriques, les dragons, ailerons, cordonnets en relief, globules de verre incolore, bulles d'air, gouttelettes et pois d'émail, tout cela n'est guère bien venu que dans les verres qui doivent briller sur une étagère ou sur le marbre d'un bahut à hauteur d'appui. La cristallerie de table n'est jamais plus belle que lorsque, dans sa limpidité parfaite, elle attend la couleur ambrée, paille, rose ou rubis des boissons qu'on y versera, la teinte blonde ou vermeille des compotes qu'on y verra transparaître, le ton rouge, orangé, gris-fer, pourpre et violet des fruits qui seront rangés sur les degrés circulaires d'une pyramide en verre taillé. Que servirait de colorer le contenant de cristal lorsqu'il doit si bien se colorer de son contenu ? Pourquoi donnerait-on d'avance à une burette la couleur topaze brûlée que lui donnera le vinaigre, ou la couleur jaune d'or qu'elle recevra de l'huile.

Toutes les nuances de la gamme étant représentées sur une table de festin, il est inutile et peu convenable d'y admettre les cristaux colorés.

Le désir de voir ce que renferme un verre est si naturel que souvent le vin est servi dans des carafes comme si l'on voulait en jouir par la vue avant de le boire, et malgré les protestations des fins gourmets qui veulent qu'on respecte la respectable moisissure qui s'est développée à la superficie des bouteilles verdâtres.

Il arrive souvent que des malades, auxquels on prescrit du lait, ne le veulent boire que dans un verre, et ils l'avalent alors avidement, d'un seul trait, au lieu qu'ils le boiraient avec moins de goût et à petites gorgées, si on le leur servait dans un bol en porcelaine blanche.

Il est cependant des verres de couleur qui ont à la fin des repas un caractère patriarcal, presque sacramentel, et qui peuvent y figurer, soit comme des réminiscences du temps jadis, soit comme des reliques conservées dans les familles. Je parle de ces présentoirs que portaient des officiers, en feutres à plumes, collerette et justaucorps. Je parle aussi de ces bouteilles d'échanson à la forme aplatie, dont la panse est décorée, sur les deux faces, d'entrelacs en émaux, de rosaces, de blasons. Je parle surtout de ces majestueux et lourds vidrecomes dont la forme cylindrique subit vers l'orifice une légère diminution, — la même à peu près que celle des colonnes, — écussonnés, rehaussés d'émaux et d'or, enrubanés de devises, marqués de monogrammes et datés de l'année où on les fondit. Ces verres archaïques teintés de jaune ou de vert, et qui invitent à entonner les vins du Rhin, ont encore une physionomie qui plaît. Leur dimension est imposante et leur pesanteur vénérable. Quelquefois les armoiries y sont surmontées de timbres ornés de cimiers. D'autres fois, on y voit des hallebardiers de la hanse teutonique portant leur bannière avec fierté, le poing sur la hanche, le jarret tendu et la barbe en éventail comme les reîtres représentés dans les gravures de Goltzius, ou bien, c'est un couple de jeunes fiancés qui se jurent un amour éternel sur ce vase fragile. Le moment où l'on apporte ces verres héraldiques est celui où commence, comme dit Montaigne, la douceur des devis, où l'on échange avec le plus d'entrain, avec le plus de liberté, *ces bons discours et agréables entretiens de quoy les gents d'entendement sçavent s'entrefestoyer.*

III

LE BESOIN D'ORNER A CONDUIT L'HOMME A TRANSFORMER LA NÉCESSITÉ DES VITRES EN UNE DÉCORATION LUMINEUSE.



Mais ce n'est pas seulement pour les usages de la table et de la toilette et pour le remplacement des trumeaux par des glaces, que le verre est une substance merveilleuse. Il peut devenir un objet décoratif là même où on l'eût regardé seulement comme une chose utile. Il semble qu'une limpidité parfaite suffit au verre à vitre et qu'on n'a plus rien à lui demander quand il nous préserve des intempéries sans intercepter la lumière. Mais par le besoin d'orner qui est une des plus nobles qualités de son intelligence, l'homme a été conduit à transformer la nécessité des vitres en une décoration lumineuse. Prévoyant que le verre lui laisserait voir des lignes et des formes déplaisantes, il s'est ménagé une vue selon son goût. Il a coloré les rayons qui entraient dans sa demeure; il a cannelé ses vitres, il les a dépolies par places, émaillées en partie, brodées comme des rideaux, il les a peintes enfin pour interposer entre le soleil et lui des figures et des images infiniment variées.

Rien de plus curieux que de suivre les opérations du verrier, particulièrement celles que lui a suggérées le désir de décorer nos demeures et de répondre à nos fantaisies. Veut-on rendre inutiles les persiennes et les rideaux, de manière à éviter les regards indiscrets sans diminuer l'intensité du

jour? Il fait des verres à vitres cannelés. Pour cela, il souffle le verre dans un cylindre creux en métal, portant, à l'intérieur des cannelures qui s'impriment en relief sur le verre.

Toutefois les vitres cannelées, si elles ont l'avantage de disperser les rayons du soleil et de couper la vue, ont aussi l'inconvénient de fatiguer les yeux, de papillotter. Ceux qui ne veulent pas être vus dans leur intérieur, et qui renoncent à voir le dehors, dépolissent le verre en le frottant avec de la poudre de grès humide ou avec du sable fin, mêlé d'émeri. La lumière qui entre par le verre ainsi maté est adoucie et tranquille parce qu'elle est tamisée. Mais comme l'intransparence des vitres ferait tache dans une habitation et l'attristerait en obstruant le passage du regard, on a dû chercher les moyens de voir au travers sans être vu, et l'on a inventé le verre *mousseline*. D'abord, pour imiter la mousseline unie, on a revêtu la surface du verre d'une couche d'émail, c'est-à-dire de cristal blanc ou teinté, broyé aussi fin que possible. Cette poudre impalpable, délayée dans de l'eau gommée, produit une première teinte légère que l'on peut rendre plus opaque en y superposant, lorsqu'elle est sèche, une seconde couche d'émail, délayée à l'essence, et pour unir la surface, on se sert de plusieurs brosses, promenées régulièrement en long et en large, et dont la dernière est un blaireau qui adoucit le tout et l'égalise parfaitement.

Cependant, il n'y avait qu'un pas de l'imitation de la mousseline unie à l'imitation de la mousseline brodée. Il suffisait d'ouvrager la couche unie en y faisant transparaître un dessin. Qu'a fait l'artiste verrier? Il a découpé son dessin à jour sur une feuille mince de laiton, et posant cette feuille sur le verre, il l'a frottée avec une brosse assez dure pour enlever l'émail dans toute la partie percée à jour. Il a obtenu ainsi un dessin transparent sur un fond qui a été dépoli, par la fusion de l'émail au four à réverbère, et pour peu qu'il ait

mêlé un émail de couleur à l'émail blanc, sa vitre se trouvera teintée de rose, de bleu tendre, de violet pâle, ou de toute autre nuance.

Mais après les verres imitant la mousseline unie ou brodée, sont venues à leur tour les imitations de ces verres. On s'est avisé d'imprimer doucement avec un rouleau, sur le carreau de vitre, un morceau de tulle enduit d'une matière grasse. Le tulle enlevé, on a soumis le verre à la morsure de l'acide, qui rongeant tous les vides du tulle, sans en attaquer le tissu, produit un réseau délicat sur un fond mat, de telle sorte que, de l'extérieur, les regards ne puissent pas pénétrer au dedans, et que de l'intérieur on puisse voir au dehors. Il va sans dire que l'effet changera si le réseau varie et que le tulle se compliquant d'une dentelle, par exemple, produirait un ornement plus riche. Voilà donc un moyen facile et peu dispendieux de décorer les vitrages, car ici l'action du feu est inutile, tandis qu'elle est nécessaire dans les verres mousseline pour fondre la couche d'émail en poudre qui doit constituer le fond du dessin.

Mais le verre gravé, s'il n'offre qu'un dessin monochrome, n'est bon que pour épargner à la vue un spectacle permanent de trivialités en le remplaçant par un spectacle choisi, et aussi — quand la gravure est fine — pour arrêter au passage l'indiscrétion des passants ou des voisins. C'est par la couleur que les vitres deviennent l'objet d'une décoration qui peut avoir les différents caractères de la magnificence ou de la douceur, du mystère ou de l'éclat. Suivant qu'elle est intense et pure, ou d'une nuance délicate et sombre, la vitre colorée exalte les clartés du jour ou les tranquillise ; elle fait vibrer les rayons jusqu'au tapage des couleurs, ou les apaise jusqu'à produire le silence de la lumière.

Nulle part, du reste, la signification morale des couleurs (je veux dire leur rapport secret avec nos sentiments) n'est

plus frappante que dans le verre, parce que la transparence y ajoute une expression ou même une poésie. Le jaune, ce beau jaune qu'on obtient en mêlant avec la matière vitreuse de la sciure de bois d'aune ou de peuplier ayant encore sa sève, ce jaune, dis-je, introduit dans la chambre un or fluide, un or tamisé qui, même par un temps brumeux, nous fait croire à la visite du soleil et nous en donne le mirage. Le bleu, au contraire, surtout lorsqu'il est profond, avance l'heure du soir, et nous dispose à la mélancolie lors même qu'au dehors triomphe la gaieté du jour. Colorés en rouge-rubis ou en rouge-pourpre par l'oxyde d'or, et en rouge orangé par le cuivre, les verres du fenêtrage se rapportent à la notion d'une richesse somptueuse et donnent l'idée de la splendeur. Si le rouge incline au jaune, si le bleu passe au violet ou s'il tourne au vert, ces dièses et ces bémols de la gamme répondent à des sentiments qui sont des nuances de ceux qu'éveillent les couleurs primitives, jaune, rouge et bleu. D'où il suit que si l'une de ces couleurs domine franchement dans un vitrage, elle imprimera aux effets de la décoration un caractère prévu et facile à prévoir, car il ne faut pas oublier qu'il y a dans le spectre solaire trois couleurs chaudes, le jaune, l'orangé et le rouge, qui ont pour complémentaires trois couleurs froides, le violet, le bleu et le vert, et que si les premières ont trait à la gaieté, à l'expansion, à l'opulence orgueilleuse, les autres correspondent à des sentiments de tristesse, de concentration et de modestie aimable.

Rien n'empêche maintenant que les vitres colorées ne soient peintes en vives images, en figures de toute sorte, et le mieux est, pour les fenêtres d'un hôtel ou d'une maison, que les sujets ne soient pas liés en un tout et qu'il y en ait un dans chaque carreau de vitre. Cela varie le spectacle, cela lui donne du charme et pour plus longtemps. Du fond de son boudoir, où elle rêve peut-être les yeux ouverts, telle

femme élégante peut voir la lumière exalter les couleurs dont s'est imbibé le vitrage, éclairer en les traversant des figures fantastiques ou naturelles, fabuleuses ou historiques, des dragons menaçants, des monstres vaincus, des Andromède. Elle y voit apparaître tantôt des pages d'autrefois, des écoliers et des chevaliers du moyen âge, tantôt des scènes d'intérieur qui se passent dans les airs, à la hauteur des nues ; puis des casques ailés à visière, des cerfs, des léopards, et les animaux du blason, et ceux des contes de fées. Nous avons vu à Paris, rue de Florence, dans une salle à manger de vieux style, meublée et lambrissée en chêne noir, un grand fenêtrage composé de vitres anciennes, sans cohésion, sans suite, mais d'un aspect séduisant et prestigieux. Les couleurs y sont combinées de manière à former des accords pleins de douceur, assaisonnés çà et là de contrastes piquants. Elles réchauffent la lumière dans les jours sombres et en apaisent l'éclat dans les jours clairs. Le soleil est comme intercepté par un rideau semé de pierreries et ses rayons semblent verser dans ce logis intime tous les trésors de Golconde. On passerait des heures entières à contempler les images incohérentes, mais rassemblées avec une habileté secrète, qui font de cette verrière un ravissant grimoire. Ici un chamois poursuivi par des chasseurs invisibles bondit parmi les rochers et va se sauver dans une tour ; là commence un roman de chevalerie qui n'a point de fin. Plus loin, des sentences en lettres gothiques sont interrompues par les cimiers d'un écusson de burgrave. Le décousu de cette décoration gemmée est justement ce qui en fait les délices... Ainsi des images intéressantes pour les yeux et pour l'esprit sont substituées à la vue désobligeante des cheminées dont se hérissent les toits de la ville, et des vulgarités dont se compose le plus souvent le spectacle journalier de la circulation et de la vie.

Nous aurons à parler dans la dernière partie de ces études

du rôle magnifique et imprévu que joue le verre dans l'architecture moderne, des belles applications de cette matière à la couverture et même aux parois de certains monuments, tels que le *Cristal Palace*, près de Londres, et le Palais de l'Industrie, à Paris. Nous dirons quelle place a tenue et peut tenir encore la peinture sur verre dans la décoration des édifices publics. Mais, sans sortir des habitations privées, combien est heureux l'emploi des vitrages qu'on peut annexer à sa demeure, quand elle se prolonge en terrasse ou qu'elle ouvre sur un large balcon !

La serre devient une chose rare sans doute, dans une ville comme Paris, où la place est disputée à prix d'or, où un petit jardin est un grand luxe. Mais dans les villes de province où l'espace est moins coûteux, il suffit de quelque aisance pour avoir une serre de plain-pied avec les appartements, ou servant, au rez-de-chaussée, de transition entre la maison et le jardin. Il va sans dire qu'il faut laisser en verre incolore les vitrages qui doivent abriter des arbustes délicats et de pur ornement, comme le camélia du Japon, des plantes frileuses comme les rhododendrons, le caoutchouc, de jolies fleurs comme les azalées, car il serait absurde de donner une coloration artificielle à la lumière qui doit éclairer des fleurs et des plantes si bien colorées par la nature. Sous les courbes élégantes de la toiture vitrée qui les protège, elles épanouiront leurs feuilles minces ou charnues, mates ou lustrées, leurs corolles symétriques ou capricieuses, leurs pétales roses, orangés, écarlates, sanguins ou violet pâle. Une femme n'est jamais plus gracieuse que lorsqu'elle prend soin de ses fleurs, les arrose, les taille, les nettoie, leur donne de l'air, leur met des tuteurs, et se promène en négligé dans une chambre diaphane où, sans quitter son intérieur, elle a un pied dehors.

Quand on parcourt les pays du Nord, l'Angleterre, par

exemple, ou la Hollande, il y a quelque chose de touchant à voir partout aux fenêtres des plus misérables logis, des jardins en miniature, de petites serres sans vitrages où les fleurettes en pots grimpent souvent le long de légers fils, tandis qu'aux ouvertures des maisons plus heureuses, des plantes fleurissent dans des jardinières en faïence fine. La nature a mis de la grâce dans les fleurs les plus communes ; elle les a revêtues de ses nuances les plus délicates ; elle a travaillé avec autant d'amour la corolle étoilée d'une marguerite que les pétales soyeux et pourprés d'une pivoine opulente, et par là elle semble avoir ménagé à ses plus pauvres amis des plaisirs que les riches ne trouvent que dans la rareté et la cherté des plantes exotiques. Mais si la nature a pensé aux pauvres, l'artiste ne doit pas les oublier non plus, ni le verrier.

Aussi bien, l'art peut pénétrer dans les plus humbles demeures rien qu'en s'attachant à la décoration des vitres pour y produire des effets analogues à ceux de la lithophanie allemande ; collées aux vitres d'un logis modeste, des estampes en grosses couleurs, traversées par les rayons du soleil, empruntent de la transparence du verre une délicatesse imprévue et charmante, et peuvent procurer le mirage d'une verrière intime. Ordinairement les gravures coloriées faites tout exprès pour cet usage sont banales et insipides, mais rien n'empêcherait de les choisir avec goût ; il n'en coûterait pas plus d'avoir à sa vitre l'image lumineuse d'un admirable morceau que d'intercepter le soleil par un coloriage barbare.

Voilà comment, grâce à tous les ornements que le verre est susceptible de recevoir dans son mariage avec la lumière, l'industrie du verrier peut s'élever à la dignité d'un art en créant, pour la demeure d'une famille, des décorations tantôt splendides, tantôt gracieuses, mais toujours pleines de charme pour le regard et pour la pensée.

L'ORFÈVRERIE

NIELLURE, INCRUSTATION, ÉMAIL, CISELURE,
REPOUSSÉ, GALVANOPLASTIE.

D'autres ont fait, d'autres feront l'histoire de l'orfèvrerie (1). Ce que nous avons à dire touchant cet art délicat, si étroitement lié à la sculpture, est purement esthétique et ne relève que du sentiment. Encore ne voulons-nous pas explorer le domaine de l'orfèvrerie religieuse, de celle qui fabrique les croix, les reliquaires, les calices, les encensoirs, les candélabres, les bénitiers, les crosses pastorales et autres objets destinés au culte. C'est uniquement dans ses rapports avec la décoration des demeures privées, que l'art des orfèvres va être ici l'objet de nos études.

Nous avons vu les merveilleux effets que produisent, sur une table de festin, le cristal blanc taillé à facettes, les cristaux de couleur, et sur une étagère, les verreries de Bohême, les verres filigranés de Venise, les vidrecomes teutoniques, aux peintures émaillées... Voyons, maintenant, quelle sera, dans l'ornement de la maison, la part de l'orfèvrerie.

(1) Cette histoire a été écrite déjà, au moins en partie, par M. Jules Labarte, dans les *Arts industriels*, par M. Paul Mantz, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par M. Ferdinand de Lasteyrie, dans la *Bibliothèque des Merveilles*.

I

DANS L'ORFÈVRERIE LA DESTINATION DE L'OBJET ET SURTOUT LA NATURE DES SUBSTANCES EMPLOYÉES CHANGENT LES CONDITIONS DE LA GRACE ET FONT QUE TELLE FORME QUI CONVIENT ICI NE CONVIENT PAS LA.

Mais d'abord, bien que l'orfèvre n'exerce son industrie que sur des métaux précieux, il est bien entendu que l'art est indépendant de la richesse, qu'il est un luxe par lui-même, et que pour procurer les plus nobles jouissances, il n'a besoin que de briller à la surface des choses. Il importe peu aux plaisirs du sentiment que tel objet, artistement travaillé, soit en or massif ou en cuivre doré; qu'un service soit en argent pur ou qu'il le paraisse. La valeur intrinsèque répond à d'autres pensées, à d'autres désirs. Aux yeux de l'artiste, l'extérieur suffit : *materiam superat opus*. Et comment ne pas reconnaître la supériorité de l'art sur la matière lorsque nous voyons le prix qu'on attache aux ouvrages en étain de François Briot, dont les aiguières à reliefs, les bassins à médaillons et les plats à ombilic, après avoir orné les dressoirs des plus grands seigneurs, se conservent si précieusement au Louvre et au musée de Cluny!

La première chose à considérer en ce moment, c'est qu'aucune forme n'est absolument belle dans l'industrie. La destination de l'objet et surtout la nature des substances employées changent les conditions de la grâce, et font que telle forme, qui convient ici, ne convient pas là. Chaque fabrication a sa manière, à elle, d'être élégante. Voilà pourquoi nous avons affirmé plus d'une fois ce principe : rien n'est plus funeste aux arts décoratifs que leur tendance à empiéter les uns sur

les autres, à se faire mutuellement des emprunts qui, par la seule différence des matières, deviennent malencontreux. La céramique, par exemple, maniant des pâtes qui, après la cuis-



Buire de François Briot (Musée de Cluny).

son, deviennent fragiles, est tenue de conserver une certaine épaisseur dans les transitions de la forme convexe à la forme concave, de choisir celles que la stabilité conseille, et qui, en réalité comme en apparence, diminuent les chances de rupture. Le potier serait donc bien mal avisé s'il imitait les for-

mes qui sont préférées dans l'orfèvrerie, et qui y sont préférables.

L'orfèvre, à son tour, qui ne met en œuvre que des métaux durs, denses, peut et doit se permettre des formes élégantes dans leur étranglement, des attaches minces, des anses rétrécies, légères, des embases relativement étroites. Or, il est clair que si le céramiste veut imiter les sveltesses de l'orfèvrerie, et si l'orfèvre s'en tient aux formes voulues dans la plastique, le premier, en recherchant une grâce qui ne lui est pas naturelle, osera dans le galbe de ses vases des minceurs inquiétantes, tandis que le second, en affectant une solidité inutile, tombera dans la lourdeur.

Avertis par un goût sûr, les Egyptiens ont évité avec soin de pareils défauts : ils n'ont jamais donné à leur céramique les mêmes profils qu'à leur orfèvrerie, si délicate, si fine dans ses attaches, dans ses parties de transition, témoin les fameux bijoux de la reine Aah Hotep. Lorsque, par exemple, ils modèlent un vase dont la forme dérive de l'œuf — les formes qui dérivent du cylindre sont naturellement solides — ils affirment la stabilité par des contours pleins, et il est à remarquer que le plus souvent les fines moulures de leurs poteries sont feintes au pinceau, comme l'ont été plus tard celles des Grecs, dans leurs amphores, parce que la saillie réelle de ces moulures eût compromis la solidité du vase, ou, ce qui revient au même, eût paru la compromettre.

Mais comment l'orfèvre imprimera-t-il à une feuille de métal la forme qu'il a préméditée, c'est-à-dire qu'il a dessinée sur son papier ou dans son esprit ? Il peut s'y prendre de plusieurs façons. Les anciens n'en connaissaient qu'une bonne : le martelage. Avec un simple marteau, varié de grosseur, et dont les tranchants sont toujours arrondis pour étendre la matière sans la couper, ils savaient produire des merveilles, et après tout, un véritable artiste n'a pas besoin

d'un autre instrument. Supposons qu'il ait devant lui une feuille d'argent mesurant environ vingt-cinq centimètres de long et de large, sur une épaisseur de deux millimètres à peine. Il s'agit de convertir cette plaque unie en une cafetière, par exemple. L'orfèvre commence par tracer au centre de sa feuille le cercle marquant la partie qui doit rester plate et qui servira d'embase. Ensuite appliquant sa feuille qu'il tient de la main gauche sur une enclume ronde, faite exprès, il frappe son métal à coups de marteau, fermes, bien assurés, qui ne tombent qu'une seule fois sur le même point, et il lui fait prendre ainsi un commencement de forme sphérique : c'est ce qu'il appelle *emboutir*, c'est-à-dire rendre la pièce concave d'un côté, convexe de l'autre. Mais la cafetière, à moins d'affecter la forme d'un cylindre, devra présenter une panse un peu large et un col plus étroit que la panse. Toujours armé de son marteau, l'orfèvre, ramenant sa feuille vers le centre, en rétrécit le diamètre : c'est ce qu'il appelle *rétreindre*, expression fort juste, puisque en effet les dimensions de l'objet en cet endroit ont été restreintes. Or, comme il n'y a lieu de restreindre que lorsque la pièce, de plate qu'elle était, monte pour former un vase, la vaisselle rétreinte s'appelle aussi vaisselle *montée*, par opposition à la vaisselle *plate*, qui comprend les assiettes plats, lèchefrites, plateaux. Cependant le martelage fait bientôt perdre au métal sa malléabilité ; il faut donc le recuire fréquemment afin que l'action du feu rende à l'argent ou à l'or leur ductilité première. Encore doit-on prendre garde que les *chaudes* successives soient d'une égale intensité, afin que les coups de marteau que le bras s'est habitué à frapper de la même force ne produisent pas des dépressions sensiblement différentes.

On conçoit maintenant qu'étant en possession de passer du convexe au concave, et du concave au convexe, l'orfèvre peut imprimer à sa pièce la tournure qu'il veut, lui donner les

galbes les plus élégants, en allongeant le col, en diminuant ou en élargissant l'orifice, en retroussant ici un bourrelet, en indiquant là des côtes, en faisant avancer ou incliner plus ou moins le bec, car tout cela peut être l'ouvrage du marteau qui peut s'appeler ici maillet, puisqu'il est en bois.

Ce que nous venons de voir s'opérer par le marteau pourrait être obtenu par une machine, qui est le tour. Mais le tour est loin d'avoir sur le métal d'aussi bons effets que le marteau. Le tour allonge les pores, et en les étirant il les relâche ; il rend la matière plus molle, plus flasque : le martelage, au contraire, met le métal dans la meilleure condition moléculaire qu'il puisse avoir. Suivant l'heureuse expression de Froment-Meurice, nous parlant de son art : « le tour exténue : le marteau est nourrissant ». Une autre manière de se passer du marteau, serait de modeler l'objet, de le mouler et de le couler en métal, comme le font les Indiens, mais un pareil ouvrage présenterait, dans la plupart des cas, à l'intérieur d'un vase par exemple, des rugosités qui ne pourraient pas être réparées, et de plus les ouvrages fondus ont l'inconvénient d'être toujours plus ou moins piqués, tandis que les pièces frappées au marteau présentent une surface très douce et très unie. Nous verrons bientôt que la galvanoplastie fournit un nouveau moyen de remplacer quelquefois le travail du marteau, ce travail si personnel, si artiste, et partant si regrettable, s'il devait être abandonné.

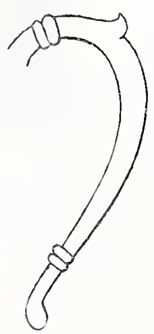
Examinons maintenant s'il existe quelque loi générale, applicable dans l'orfèvrerie à toutes les formes, soit dans leur relation avec la main de l'homme, soit dans leurs rapports avec la lumière.

Les objets fabriqués par l'orfèvre, à moins de rentrer absolument dans la sculpture, comme y rentrerait, par exemple, une statue d'argent, ne sont jamais inutiles ; ils doivent

servir, et servir très souvent. Il convient donc que ces objets soient, avant tout, faciles à manier, à transporter, et pour cela qu'ils offrent en quelque endroit une prise commode. Un couvert, un chandelier, une cafetière, une coupe, doivent non seulement être maniables, mais aussi le paraître, et cette nécessité indique à l'orfèvre la place qu'il devra laisser lisse pour faciliter, en réalité comme en apparence, la préhension de l'objet. Supposons que la tige d'un flambeau soit ornée dans toute sa longueur de cannelures aiguës, ou bien qu'elle présente, du haut en bas, des saillies, des arêtes, des parties fouillées, tant d'ornements sembleront de nature à offenser une main délicate, et il suffira de cette apparence pour rendre fautive la composition du flambeau, lors même qu'il pourrait être aisément saisi et porté. C'est donc l'utilité même de l'objet, c'est l'usage qu'on en doit faire qui commandent qu'on y réserve des parties unies par lesquelles on soit invité à le prendre. Et ici l'apparence, encore une fois, a plus d'importance que la réalité même. Ainsi, lorsque l'orfèvre ménage dans l'anse d'une théière un milieu en ébène, ou bien qu'il fait entièrement d'ébène le manche d'une chocolatière, d'une bouilloire, ce n'est pas uniquement pour offrir à la main le moyen de saisir un objet qui ne soit pas brûlant; c'est encore pour nous donner l'idée que cette précaution a été prise à l'intention de la personne qui verserait un liquide bouillant. Et le petit plaisir que nous cause cette attention de l'orfèvre tient à la pensée plus peut-être qu'au fait lui-même, puisque le manche pourrait, sans inconvénient, être en métal à la condition pourtant d'être isolé, comme il l'est d'ordinaire, au moyen de deux bagues d'ivoire. Tant il est vrai que, dans toutes les applications de l'art à l'industrie, la grâce n'est qu'une forme heureuse donnée à l'utile ou simplement à ce qui paraît l'être.

A quoi tient la grâce dans les compositions de l'orfèvre ?

Elle tient surtout aux proportions, et cela est si vrai qu'une aiguière sur son plateau peut être charmante à voir par la seule convenance de ses profils et de ses mesures, sans aucun ornement. En revanche, l'objet le plus finement décoré ne saurait racheter par la finesse de sa décoration le manque de pondération dans sa silhouette, l'absence de justesse dans ses proportions. Il y a telle buire de François Briot, tel brûle-parfums d'Étienne Delaulne qui sont aimables et gracieux, rien que par le rapport des parties entre elles et par leur



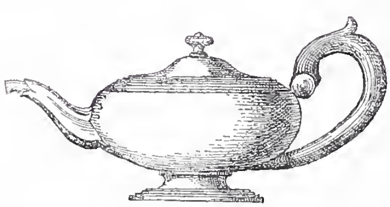
accord avec le tout. De même qu'il y a pour la figure humaine des proportions typiques dont il n'est pas permis de s'écarter, bien qu'elles laissent une certaine marge à la liberté de l'artiste, de même chacun des objets dont se compose l'orfèvrerie domestique est soumis à une loi de rapports entre la hauteur et la largeur, entre les parties et le tout, rapports qui sont indiqués par l'utilité journalière de l'objet, par sa destination immédiate.

Quand l'orfèvre a satisfait à ces conditions de maniement facile, de transport aisé, d'usage commode, il se trouve qu'il a rencontré la justesse des proportions et la grâce qui en découle, en cherchant l'utile, ou simplement l'apparence de l'utile, quand il s'agit d'un objet purement décoratif. A l'inverse, lorsqu'une cafetière est disgracieuse, lorsqu'une cho-

colatière a une forme déplaisante, il est bien rare que ces défauts ne soient pas inhérents à la difficulté que l'œil aperçoit dans l'action de prendre et de transporter, à ce que, par exemple, le manche placé trop haut doit rendre l'ustensile lourd, à ce que l'anse ne descend pas assez bas pour que l'on puisse verser aisément tout le liquide, ou bien à ce que le



bec, trop raide et trop montant, expose le liquide à tomber sur la nappe, si on le verse sans faire un mouvement résolu. La théière anglaise en forme de globe comprimé, avec son couvercle aplati et son bec doucement courbé vers l'horizontale, a une grâce particulière qui tient justement à l'intention évidente de l'orfèvre dans le choix de la forme.



La lumière, en traversant des corps diaphanes, se comporte tout autrement que lorsqu'elle rencontre des corps métalliques. Ici, elle se réfléchit ; là, elle se réfracte ou ne fait que passer. Mais, de même qu'on a su, dans une intention décorative, opposer le verre transparent au verre opaque ou au verre opalisé, de même on ménage dans l'orfèvrerie, par imi-

tation de ce que présente à chaque instant la nature, le contraste des parties brillantes avec celles qui ne le sont pas, et la différence des surfaces chagrinées, rayées, sablées ou guillochées, aux surfaces unies. Une pièce d'orfèvrerie qui n'offrirait aucune partie lisse, aurait le même défaut qu'une peinture trop remplie, trop remuée, qui solliciterait l'attention sur tous les points et manquerait de *repos*. Il faut observer seulement qu'à l'inverse du tableau, dans lequel les demi-teintes et les ombres forment les morceaux tranquilles de la composition, les ouvrages de l'orfèvre n'ont de repos que dans les passages sur lesquels la lumière peut s'étendre sans rencontrer aucune aspérité, aucun creux produisant des ombres et des demi-teintes. Mais le principe est toujours le même. Il est dans l'art de l'orfèvre ce qu'il est dans tous les arts décoratifs, et ce principe peut se formuler ainsi : *une chose*, *pour être bien ornée*, *ne doit pas l'être partout*.

Un autre genre de contraste, non moins nécessaire que celui des parties unies avec les parties ouvrées, c'est l'opposition du mat au bruni. Les anciens orfèvres avaient établi en thèse générale que les corps souples et mous, comme les chairs, les draperies, les plumes, les feuillages, doivent rester mats, et qu'il convient de réserver le bruni pour les corps durs, tels que les bois polis, les marbres, les cristaux, les métaux. Toutefois, il ne s'agit, dans l'observation de cette règle, que d'une mollesse et d'une dureté *relatives*, car il est des ouvrages où tels objets auront été représentés brunis parce qu'ils étaient censés durs, tandis que ces mêmes objets, dans un autre ouvrage, seront conservés mats, comme figurant des substances qui paraîtront molles relativement à d'autres. Les auteurs qui ont traité de la bijouterie et de l'orfèvrerie, dans l'*Encyclopédie Roret*, donnent un exemple de la manière dont peut varier l'application du principe :

Si l'on commande à un orfèvre un bas-relief en argent

représentant un paysage, par exemple, il laissera mats le pied des arbres, les écorces, les branches, les feuilles. Mais si l'on demande un Christ en croix, la croix, quoique figurant du bois, comme le figuraient les arbres du paysage, devra être brunie, par la raison qu'elle deviendra corps dur, relativement à la figure du Christ dont les chairs devront rester mates. Que si, au lieu d'un crucifix, on ne veut avoir qu'une croix portant les trois clous, la croix sera exécutée cette fois de manière à demeurer mate, et les clous seuls seront brunis. Voilà comment, sans violer le principe, on représentera du bois, tantôt bruni, tantôt mat, suivant la nature des substances auxquelles il pourra être comparé. Dans le premier cas, la croix a été jugée corps dur par rapport aux chairs du Christ; dans le second, elle a dû être considérée comme un corps mou, relativement aux clous qui, étant de fer, représentent un corps plus dur.

Les auteurs du *Manuel* d'où nous tirons cette remarque, ajoutent : « On ne met d'exception rigoureuse à cette mobilité d'aspect que dans la représentation des animaux de tout genre, qui toujours doivent être conservés mats. » Il nous semble cependant que les animaux dont la robe est brillante comme l'est celle d'un cheval bien étrillé devraient être gratte-bœssés, ce qui donnerait un poil soyeux sans trop d'éclat, au moins en partie, toutes les fois qu'ils ne se trouvent point dans une composition où il entre des figures humaines et où il devient nécessaire d'opposer le pelage de l'animal à la chair plus fine de l'homme. Ce serait donc le cas d'en revenir à la règle citée plus haut pour l'appliquer en raison du caractère relatif des substances, polies ou rugueuses, compactes ou rares, que l'artiste aurait à modeler.

II

L'ORFÈVRE, MÊME QUAND IL APPELLE UN ARTISTE A SON AIDE, DOIT RESTER MAITRE CHEZ LUI.

Nous touchons ici à un des grands abus qui se sont introduits dans l'orfèvrerie française depuis la Renaissance, en d'autres termes depuis le commencement du seizième siècle.

Quand on passe en revue les travaux les plus fameux de nos orfèvres, ceux qu'on a le plus admirés, sans même remonter plus haut que 1800, on est frappé d'une chose, c'est que la figure humaine, — j'entends ici la figure en ronde bosse, — y est employée avec une telle profusion que le sculpteur tient dans l'orfèvrerie la première place et l'orfèvre la seconde. Cela s'explique par cette division du travail qui a prévalu de notre temps, même dans les œuvres de l'esprit, où elle est si déplacée. A côté des plus grands noms de l'orfèvrerie brillent ceux des artistes excellents qui ont été dessinateurs, sculpteurs, ciseleurs au service des orfèvres. Odiot père et Biennais ont pour collaborateurs des hommes tels que Prud'hon, Moreau, Percier, Lafitte, Thomire, Lafontaine, Augustin Pajou. Derrière Fauconnier, travaille un sculpteur obscur et sans nom, qui bientôt s'appellera Barye. Lebrun a recours à un artiste encore inconnu, Carrier-Belleuse. Durand a pour auxiliaire Jules Klagmann. Charles Wagner, si habile pourtant lui-même, ne répugne pas à se faire aider par Henri de Triqueti et Geoffroy de Chaumes, et Froment-Meurice demande des modèles à Feuchères. Il ne faut donc pas s'étonner que la sculpture ait pris une si grande importance dans l'orfèvrerie, et qu'elle y ait multiplié ses figures avec tant de complaisance.

Lisez la description d'un chef-d'œuvre d'orfèvrerie ou cherchez vous-même à le décrire : on ne vous parlera, ou vous n'aurez à parler que de sculpture. Dans la célèbre fontaine à thé, fabriquée par Cahier en 1819, l'anse unique est formée par un enfant portant une corbeille d'où s'échappent des serpents. Le pied de la corbeille est entouré d'amours accroupis, alternés avec les plateaux des tasses. Tel milieu de table, genre Louis XV, commandé à Lebrun pour la Russie, ne peut être désigné que par un groupe de Bacchus et d'Ariane, environnés d'enfants qui grimpent à un cep de vigne : toutes figures modelées par Carrier-Belleuse. Telle aiguière finement travaillée par Wagner reproduit un modèle en cire par Geoffroy de Chaumes, qui a composé pour le duc de Luynes toutes les parties du vase avec des motifs tirés du roman d'*Ondine*. Cette fois encore la sculpture a tout envahi, les formes et l'ornement ; ou plutôt la décoration, au lieu d'être engendrée par la forme, a engendré la forme elle-même, mais avec tant de grâce, il est vrai, et tant de bonheur, que ce morceau restera renommé, et mérite qu'on lui consacre un peu d'écriture.

On y voit naître la naïade sous l'embouchure du vase, au milieu des roseaux, des algues marines et des nénuphars qui entourent le col de leurs formes humides. Autour de la panse se déroulent en bas-relief la vie de l'héroïne et ses amours avec un chevalier de l'onde. Armures, chevaux, draperies, paysage, tout est traité avec un soin délicat et ciselé dans le sentiment le plus convenable aux matières. Il n'est pas de nuance qu'on ne pût rencontrer dans ce beau travail, depuis l'extrême poli des cuirasses jusqu'aux parties les plus grenues. La lumière, après avoir frappé les armures, brillé doucement sur les chairs, glissé sur les draperies, va s'amortir et s'éteindre sur le grumeau des cyprès ou le tronc des arbres. Les reliefs principaux sont séparés du col par une frise riche,

abondante, serrée, où se mêlent, s'entrelacent et se jouent, au milieu des plantes marines, les salamandres, les écrevisses, les musaraignes, les moules, les crabes, les étoiles de mer, les grenouilles, toute la population des eaux et des marécages (1).

Puis vient la bague du vase, joli cordon de coquillages, de polypes, de colimaçons, de rats d'eau, d'insectes et de petites fleurs; au pied du vase sont adaptées des figures d'animaux en mouvement : un ours blanc dévorant un phoque, un crocodile ouvrant sa gueule, et deux castors occupés à scier la branche d'un arbre. Enfin le tout se termine par une anse gracieuse, formée d'un bambou recourbé dont les racines vont se perdre au milieu des sarcelles et des pélicans. Sur ce bambou enveloppé de roseaux s'arrondit une figure de femme, la fée Mélusine, couchée dans la plus nonchalante des attitudes, comme il convient à la fée des eaux dormantes. On ne pouvait couronner plus heureusement ce beau travail d'orfèvrerie, où les plantes sont humides, les draperies mouillées, les figures ondoyantes, et qui semble respirer ainsi la fraîcheur de l'eau par tous les pores du vase.

Malgré tout, la décoration, disons-nous, au lieu d'être engendrée par la forme, a engendré ici la forme elle-même, et c'est un renversement des principes. Mais que dire du service de table exécuté au repoussé par la maison Duponchel pour le prince Radzivill? La pièce du milieu représente une chasse au sanglier, où l'on voit un Radzivill qui sauve la vie au grand-duc de Lithuanie, menacé par la bête furieuse. Les candélabres figurent des sapins sur des rochers, au pied desquels des gardes sonnent du cor. Les seaux à rafraîchir sont entourés d'ours blancs escaladant les glaçons et combattus par des chasseurs... Il est clair que de pareils morceaux appartiennent à la plastique bien plus qu'à l'orfèvrerie, et que le travail du

(1) La ciselure de cette merveilleuse pièce est de M. Poux.

marteau, quelle qu'en soit la délicatesse, ne saurait surpasser en valeur les inventions ingénieuses et fécondes du sculpteur, qui en poursuivant le modelé de chaque figure, en y imprimant, du pouce ou de l'ébauchoir, les accents qui devaient le caractériser, a dit avec sentiment ce que l'orfèvre n'avait plus qu'à redire avec précision.

Autrefois, tout orfèvre était sculpteur ; il exécutait ses propres modèles. Brunelleschi, Donatello, Lorenzo Ghiberti, Verocchio, et, plus tard, Francia et Benvenuto Cellini étaient des orfèvres. Ils pouvaient alors se mesurer à eux-mêmes la part qui, dans leur œuvre, devait être accordée aux figures et aux ornements, suivant que leur talent les portait à manier le marteau ou l'ébauchoir, à modeler leurs figures au repoussé ou à les fondre pour les ciseler ensuite ; mais, de toute manière, les ouvrages auxquels n'avait touché aucune autre main que la leur avaient nécessairement plus d'unité que n'en peuvent avoir aujourd'hui ceux de notre orfévrerie, qui sont composés par l'un, moulés par l'autre, ciselés par un troisième, et dans lesquels l'orfèvre, après avoir vaguement conçu l'ensemble, ne fait qu'ajuster les morceaux, les assembler par la soudure, les brunir où il faut, veiller au montage définitif. Il est inévitable que, dans ce partage des travaux, chacun, pour parler familièrement, veuille tirer à soi la couverture, et comme le peintre auquel on a demandé un dessin, surtout quand il s'appelle Prud'hon, ou le sculpteur qu'on a chargé de fournir un modèle, surtout s'il s'appelle Barye, occupent l'un et l'autre un rang très élevé dans l'art, il est bien difficile que l'orfèvre les morigène, les corrige, et que, modérant l'essor de leur verve, il les ramène à subordonner leur œuvre à la sienne.

Et cependant il est bien naturel que, dans un travail d'orfèvrerie, ce soit l'orfèvre qui triomphe.

C'est le cas d'affirmer avec force le principe que nous avons

déjà formulé de diverses manières dans le cours de nos études, à savoir que toute industrie, même lorsqu'elle appelle un artiste à son aide, doit rester maîtresse chez elle. Il serait bien malséant, en effet, que la décoration fît oublier la chose décorée, alors que le décorateur n'a été chargé que de la faire valoir. Est-il admissible qu'un sculpteur en voulant orner une aiguière, par exemple, en déforme le galbe, en altère les proportions, et cela pour montrer son talent aux dépens du céramiste, s'il s'agit d'une porcelaine, ou de l'orfèvre, s'il s'agit d'un vase en argent ou en or? Voilà pourquoi les figures en ronde bosse, lorsqu'on les multiplie dans une grande pièce de vaisselle, telle qu'un surtout, une fontaine à thé, une jardinière, y sont déplacées, par la raison que l'orfèvre semble n'avoir été là que pour fournir un métal précieux et pour y exprimer avec ses fins outils la pensée ou le sentiment du statuaire.

Il faut l'avouer, malgré notre engouement pour la Renaissance, qui n'a pas, à beaucoup près, ressuscité le véritable art antique, c'est elle qui, dans toutes les industries voisines de l'art, — orfèvrerie, serrurerie, ébénisterie, céramique, — nous a donné l'exemple d'abuser de la figure humaine et d'en faire l'ornement principal de toute chose, l'ornement le plus voyant, le plus saillant des objets destinés aux usages de la vie, de la vie élégante, sans doute, mais de la vie domestique.

Encore une fois, en parlant de la figure humaine et de l'abus qu'en a fait l'orfèvrerie depuis la Renaissance, nous n'entendons parler que des figures en ronde bosse. Celles-là sont mal venues dans la petite orfèvrerie d'art, parce que, si elles sont d'une belle invention et bien ciselées, elles accaparent tout l'intérêt de l'ouvrage et ne laissent plus voir les délicatesses d'exécution propres à l'orfèvre. J'ajoute qu'il y a peu de convenance à représenter, sous les trois dimensions, des

divinités ou des héros dans la composition d'une salière ou d'un sucrier.

Je n'en veux pour preuve que la fameuse salière d'or que Benvenuto Cellini fit tout entière de sa main pour François I[er], et qui est à Vienne, au Cabinet des Antiques, depuis que Charles IX en fit cadeau à l'archiduc Ferdinand. Telle que la décrit Cellini lui-même dans son traité sur l'orfévrerie, *Sopra l'oreficeria*, cette salière est tout un monument. Deux figures nues, de plein relief, Bérécynthe et Neptune, symbolisant la terre et la mer, sont assises l'une devant l'autre, la première sur un tertre, *lito*, couvert de fleurs et de feuilles, la seconde sur une conque, au milieu des flots (*seno di mare*), sur lesquels semble voguer la nef destinée à porter le sel. Autour de la nef se battent des monstres marins, se jouent divers poissons, et la couleur de ces animaux aquatiques est imitée par des émaux. La déesse, dont les jambes rencontrent celles de Neptune, tient de la main droite un petit temple ionique, richement orné, et disposé de manière à recevoir le poivre. Elle est entourée de bêtes terrestres en mouvement. L'ensemble repose sur un socle d'ébène où sont creusées huit petites niches contenant huit figurines en or, celles des quatre Vents et celles du Jour et de la Nuit, de l'Aurore et du Crépuscule.

Sans regarder au style de ces sculptures qui n'est pas excellent, il faut convenir que voilà bien des figures d'hommes et d'animaux accumulées pour la plus grande décoration d'une salière. Et pourtant, que de cette composition si chargée, si tourmentée, l'on retranche les deux figures principales en ronde bosse qui la dominent en formant un angle ouvert tout à fait disgracieux, on aura un morceau d'orfévrerie vraiment exquis par le travail, et qui n'aura plus qu'un seul défaut, la folle profusion des ornements dont il est accablé. A l'endroit où elles sont placées, dans cette salière célèbre, les figures de l'Océan et de la Terre ressemblent à des anses qui auraient été

ménagées pour saisir et transporter l'ustensile. Or, je le demande, quelle nécessité de faire intervenir les divinités de l'Olympe, des dieux de plein relief pour servir d'anses à une salière? Ce n'est là, dira-t-on, qu'un prétexte? Mais lors même qu'on a besoin d'un prétexte, rien ne dispense de le bien choisir. Il semble que pour exprimer, comme il le voulait, que le sel est un produit de la mer, Cellini pouvait se contenter de rendre ces eaux glauques par un émail dont la couleur fût parfaitement semblable à celle des vagues. Mais non, il a fallu que Neptune en personne vînt avec son trident mettre les pieds dans la salière et que Bérécynthe, en étendant une jambe et en pliant l'autre, fît allusion aux montagnes et aux plaines. C'est l'artiste lui-même qui le dit : *Volendo intendere il monte e la pianura*. Enfin, comme s'il ne suffisait pas de tant de sculptures en demi-relief, et des quatre saisons de l'année et des quatre parties du jour, et des animaux aquatiques, et des animaux terrestres, il a fallu encore que l'orfèvre appelât à son secours l'architecture, et qu'un petit temple ionique, un temple! fût ciselé tout exprès pour renfermer le poivre de Sa Majesté !

Non, la statuaire ne doit pas empiéter à ce point sur l'orfèvrerie. C'est assez que, pour orner ses ouvrages, l'orfèvre emploie la sculpture en bas-relief, la niellure, la gravure l'émail, surtout quand il s'agit des objets destinés à la demeure privée, à la décoration de la table ou du dressoir. A moins d'être employées comme cariatides, les figures de ronde bosse ont l'inconvénient presque inévitable de violenter la forme naturelle de la pièce qu'on veut enrichir, d'en couper la silhouette générale, d'en troubler les profils, concaves ou convexes, d'en rompre les contours. Encore est-il convenable, si ces figures doivent faire l'office d'anses ou de supports, de n'en montrer qu'une partie, comme, par exemple, les protomes de sirènes ou de tritons, pour éviter ainsi cette réalité qui est le contraire, dans l'art décoratif, de la poésie.

J'ajoute ici que la nécessité d'une proportion heureuse ne se fera jamais mieux sentir que dans les pièces d'orfévrerie où la forme d'une partie essentielle sera empruntée de la figure humaine. Il est arrivé souvent aux orfèvres de la Re-



Aiguière d'Étienne Delaulne.

naissance ou aux artistes qui dessinaient pour eux, tels que Polydore en Italie, Étienne Delaulne en France, de mettre une tête de femme sur les épaules d'un vase d'or ou d'argent. C'est ce qu'a fait Étienne Delaulne, par exemple, en composant une aiguière en argent doré qui passe pour une de ses plus belles œuvres et qui est gravée dans l'*Histoire des arts*

industriels, de M. Labarte, et dans les *Merveilles de l'orfèvrerie*, de M. Ferdinand de Lasteyrie. Le buste de femme en ronde bosse qui forme le col du vase et dont la tête a pour coiffure une coquille faisant l'embouchure de l'aiguière, est d'une proportion beaucoup trop forte, parce qu'il n'est pas possible de voir un buste de femme surmonter la panse d'un vase sans se figurer que le vase peut contenir le corps tout entier. Quand les Grecs sculptaient une gaîne, le buste était si bien proportionné au support, que souvent on voyait sortir en bas les pieds de la figure engaînée. Quand les Égyptiens modelaient une tête d'Isis pour en faire le couvercle d'un canope, la femme entière était censée contenue dans le vase, et y être assise sur ses talons, le menton entre les genoux. Ici, au contraire, la hauteur et l'importance du buste supposeraient un vase plus haut d'un tiers environ et plus ample, sans compter que l'anse de l'aiguière venant s'ajuster aux bras d'une petite figure de satyre, le voisinage de cette petite figure fait paraître le buste de femme encore plus grand qu'il n'est. Si Étienne Delaulne se fût borné à modeler sur une épaule du vase un masque en bas-relief, comme il l'a fait dans celui qui est gravé ci-contre, la disproportion n'aurait plus rien de choquant.

III

APRÈS LA SCULPTURE EN BAS-RELIEF, LA NIELLURE EST UNE DES PLUS BELLES RESSOURCES DE L'ORFÈVRERIE, PARCE QU'ELLE RESPECTE LA PURETÉ DES FORMES ET LA TRANQUILLITÉ DES SURFACES.

Un nielle est, en effet, une gravure creusée dans le métal avec un burin. Pour rendre bien visibles les tailles qu'il a

burinées, l'orfèvre les remplit d'une substance noire, le nielle, *nigellum*, qui est destinée à marquer les ombres d'un dessin dont les clairs seront les parties réservées du métal, c'est-à-dire les parties nues et polies que le burin n'aura pas touchées. Benvenuto, dans son traité d'orfèvrerie, donne la recette pour faire le nielle. Il le compose d'argent fin, de cuivre et de plomb purifiés, auquel il ajoute du soufre noirci et du borax. Fondu et chauffé jusqu'à vitrification, ce mélange devient, après son refroidissement, une matière cassante, qui, pilée et broyée en poudre très fine, est répandue sur toute la surface de l'objet gravé ; elle est ensuite exposée à un feu doux pour être de nouveau mise en fusion et pénétrer dans tous les sillons de la gravure, auxquels elle adhère en se refroidissant une seconde fois. Mais, comme elle adhère partout, aussi bien sur le nu du métal que dans les creux, l'orfèvre commence à passer sur toute la planche une lime douce, *una lima gentile;* ensuite il efface les traits de la lime avec une pierre à polir, il y passe le tripoli pour lui donner du brillant et au besoin il achève de brunir avec la paume de la main. Il voit alors reparaître sa gravure parfaitement lisible, les ombres étant marquées par les tailles remplies de noir, et les clairs représentés par les parties intactes et brillantes du métal.

Appliquée aux objets qui présentent de petites surfaces, comme des boîtes à odeur, des tabatières, des lames de couteau, des pommes d'épée, la niellure peut avoir infiniment de charmes.

Soit que la qualité du métal, or ou argent, qui a servi de champ à l'orfèvre-graveur, rende sa gravure plus précieuse, soit que les petits sujets niellés empruntent un certain mystère de leur incision dans une pièce métallique, qui, toute brillante qu'elle est, n'a jamais la blancheur du papier et garde un ton un peu sourd, les nielles conservent un air de grandeur même dans leurs moindres dimensions. Lorsqu'ils

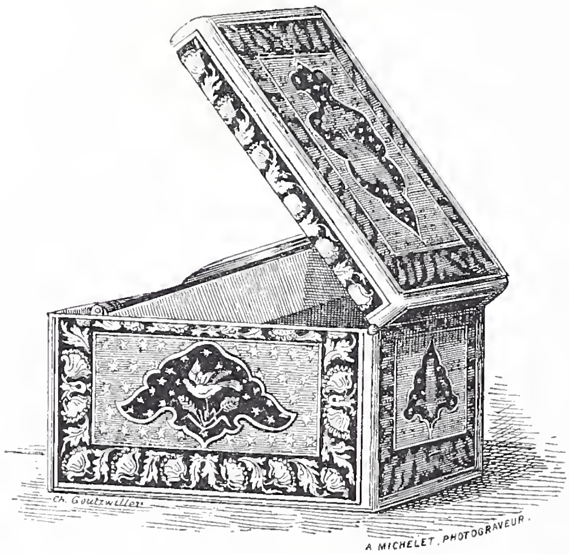
intéressent le plus la pensée et les regards, c'est quand ils ressortent sur un fond noir, c'est-à-dire quand on a couvert le champ de la gravure, de menues tailles croisées qui éteignent toute lumière, même dans la partie qui serait censée représenter un ciel. Les figures et les ornements paraissent alors se dessiner sur l'obscurité de la nuit, et cela leur prête une apparence fantastique d'autant plus que les nielles, par leur caractère précieux, ne se prêtent pas aux sujets vulgaires et demandent plutôt des données légendaires ou symboliques. Les personnages de l'Arioste y sont bien venus, et les enchantements d'Armide, et les héros des romans de chevalerie. Les animaux de la fable, les chimères, les monstres, y font aussi bonne figure, ainsi que les drames de sorcellerie. C'est dans ce sentiment que les nielles ont été conçus par les anciens orfèvres. Tantôt on y voit voguer à la surface des eaux vers une île lointaine des femmes qui sont portées sur un bouclier par des dauphins. Tantôt ce sont des hyménées inconnues, qu'on célèbre sous des galeries sombres, aux colonnes enguirlandées. Tantôt ce sont des emblèmes de dévotion et d'amour, qui sont à peine intelligibles, comme ceux du *Songe de Poliphile*.

Quelquefois, il arrive que l'orfèvre, après avoir niellé une pièce d'orfèvrerie en argent, substitue un fond d'or au fond noir sur lequel se détachent ordinairement les nielles; mais cette substitution est rarement heureuse, parce qu'elle fait disparaître le caractère mystérieux des dessins en miniature gravés sur le métal. Par cette lumière chaude, répandue sur le fond, l'artiste rend sa gravure moins intéressante et moins visible, là où une ombre profonde et environnante faisait si bien valoir les clairs du dessin et l'expression des figures.

Bien que le nielle soit à proprement parler une gravure (1),

(1) Nous avons raconté dans la *Grammaire des arts du dessin*, d'après le récit de Vasari, contesté par les Allemands, comment l'orfèvre florentin Finguerra, ayant

il existe encore dans l'orfèvrerie un genre d'ornement qui, appartenant aussi à l'art du graveur, produit cependant d'autres effets que ceux de la niellure. Au moyen des morsures de l'eau-forte, l'orfèvre trace des frises d'ornements autour de ses vases, de ses cafetières, de ses bols, de ses porte-liqueurs, de ses corbeilles. Rongés par l'acide, dont l'action les creuse légèrement, ces dessins opposent le mat au brillant en fai-



Boîte à montre en argent niellé.

sant alterner des évidements dépolis avec des parties lisses. Par le même moyen l'orfèvre obtient des gaufrures amusantes pour l'œil, soit qu'il les dispose en damier, soit que, mieux inspiré, il mette des inégalités de dimension dans ses alternances, car il ne faut pas oublier qu'il y a toujours quelque chose de déplaisant et de froid, dans les parties d'un même ornement, lorsqu'elles sont égales en dimension, comme le sont, par exemple, les cases d'un échiquier.

niellé une *patène*, fut amené par le hasard à l'idée de tirer d'une planche gravée un grand nombre d'épreuves, idée sans laquelle la gravure serait un art isolé, sans rayonnement et presque inutile.

IV

CEPENDANT, POUR VARIER L'ASPECT DES SURFACES MÉTALLIQUES, L'ORFÈVRE POSSÈDE ENCORE DE PRÉCIEUSES ET CURIEUSES RESSOURCES, ENTRE AUTRES CELLE DE L'OXYDATION.

La chimie fournit à l'orfèvre diverses substances qui peuvent noircir l'argent : le chlore qui donne au métal un ton brun, le soufre qui produit un noir bleu, le sel ammoniac dont la propriété est de faire paraître une couleur noire quand on le frotte sur les parties d'argent que l'on veut oxyder. On obtient ainsi un nouveau genre d'opposition, qui fait ressortir des ornements clairs et polis sur un fond obscur ou noir.

Mais les patines que l'on donne au cuivre ou au bronze par divers alliages chimiques sont aujourd'hui plus variées, plus nombreuses que jamais. Les nuances d'oxydation impriment sur le métal des tons vert, rouge-brique, fauve, orangé sourd, brun de café, noir de pêche. C'est seulement quand le métal est de l'argent qu'on peut le teinter en violet. Il y a plus : un heureux effet du temps se produit bientôt sur le métal recouvert, par l'oxydation, d'une patine unie. Des inégalités de tons s'y forment, je veux dire des taches plus ou moins claires de la même teinte. La coloration acquiert de la sorte une qualité de vibration, une espèce de frémissement sur elle-même, qui en double le charme et le prix. Ajoutons que par divers procédés, notamment au moyen d'une cire végétale, recueillie au Japon, la superficie du métal patiné est lissée jusqu'à devenir à demi brillante.

Ainsi coloré ou, pour dire mieux, ainsi nuancé, le cuivre ou le bronze présentent une surface toute préparée pour les

incrustations d'argent dont on voudrait les orner, les enrichir. Supposez un plateau dont le fond a été oxydé en noir et dont les rebords ont reçu une patine rougeâtre : si l'on y champlève avec le burin un dessin quelconque, par exemple, des fleurs, des bambous, des oiseaux, on pourra introduire dans les sillons des fils d'argent qu'on y fera pénétrer par une forte compression, à la condition cependant que la taille du burin



Théière oxydée de Christophle.

aura été un peu plus large dans la profondeur qu'à la surface, autrement dit, qu'elle sera évasée par le bas en queue d'aronde. Les Japonais, après avoir tracé l'alvéole dans laquelle doit être incrusté le métal précieux, prennent un fil d'argent ou d'or, un peu plus gros que l'entaille qu'il doit remplir, et ils l'y font entrer de force à petits coups de mattoirs. Aujourd'hui, l'argent est introduit dans le cuivre ou le bronze au moyen de la pile galvanique ; il s'y dépose en couches grenues en laissant, au bord du trait, des bavures. Il reste donc à ébarber la couche, à l'unir sans la faire brillante. On voit alors

apparaître, sur un fond noir ou sombre, des ornements délicats, des plantes, des ajoncs, des nénuphars, qu'on croirait éclairés par les rayons argentés de la lune au milieu de la nuit.

La science est venue ainsi multiplier les ressources de l'or-



Bronze incrusté de Christophle.

fèvre en lui permettant d'empreindre sur le métal, non seulement les diversités de ton que comporte la monochromie dans la gravure, et qui n'étaient que les différences du clair à l'obscur, mais des variétés, des jeux de couleur que l'ancienne orfèvrerie n'avait point connus.

Ce n'est pas tout : lorsqu'ils veulent obtenir avec plus d'ampleur des effets semblables à ceux de l'émail cloisonné, dont

nous parlerons plus bas, les orfèvres emploient, pour émailler certaines pièces, les procédés du champlevage. Au lieu des cloisons rapportées, cloisons délicates et souples, formées par de minces bandelettes de cuivre, qui devaient emprisonner l'émail, ils creusent avec un eéchoppe dans le métal, qu'ils ont choisi plus épais, les places que l'émail y occupera. Ils cham-



Email champlevé de Barbedienne.

plèvent (ils enlèvent du champ), et les contours qui cernent les alvéoles sont épargnés dans la matière même. C'est pour cela que les émaux champlevés s'appelaient autrefois *en taille d'épargne*. Il va de soi que les parties que n'a pas touchées le burin et qui forment comme les bords du fossé, sont plus larges, plus épaisses que ne le sont les séparations du cloisonné, et que, lorsque l'émail aura été fondu dans les creux, l'effet déco-

ratif sera plus puissant, plus robuste, qu'il aura un autre caractère, et voici comment :

Les lames de cuivre qui, dans le cloisonné, constituent les linéaments du dessin, sont minces et elles conservent par cela même une certaine élasticité ; elles cèdent en quelques endroits, elles fléchissent et dessinent une ligne tremblée ou même rompue quelquefois par un léger débordement de l'émail qu'elles devaient emprisonner. Il en résulte, çà et là, de petites irrégularités charmantes qui, en diminuant la précision du dessin, lui ôtent aussi de la roideur et donnent au travail quelque chose des incertitudes, des hésitations de la main. Au contraire, dans les champlevés, on sent que les contours en métal, plus gros, plus solides, n'ont pas remué et resteront immobiles, en d'autres termes, que la fermeté du dessin est invariable. On conçoit que le graveur, en évidant avec son échoppe de larges surfaces de métal, travaillerait avec plus de sûreté que le cloisonneur avec sa pince, et que les contours du dessin, formés par les divisions que le burin aurait épargnées, étant plus épais, donneraient au décor un air plus mâle, tel qu'on peut le désirer sur un objet assez grand pour être vu d'un peu loin.

Cependant, les champlevés, loin d'être réservés aux décorations robustes, s'emploient de préférence aux menus décors de la bijouterie, aux bracelets, aux broches, aux colliers, aux pendants d'oreilles, à tout ce qui demande le travail le plus ténu, le plus délicat, par la raison que, pour mettre en œuvre l'émail cloisonné dans des proportions aussi exiguës, il faudrait des mains de fée et que ces mains-là se rencontrent très rarement dans les ateliers.

Mais il est une autre façon d'émail qui s'adapterait à merveille aux fines orfèvreries, c'est l'émail de *basse-taille*, autrement dit l'émail translucide sur relief. Nous avons expliqué dans la première partie de cet ouvrage (*l'Art dans la parure*)

ce qu'on entend par émail de basse-taille ; c'est un mélange de la sculpture avec la peinture. Etant donné une plaque d'argent ou d'or — dont l'épaisseur égale à peine celle d'une pièce d'un franc, — sur laquelle on a taillé à l'échoppe un bas-relief très peu saillant, on peut colorer ce bas-relief en le couvrant d'émaux translucides. Délicatement posé à la spatule, l'émail vient enluminer de couleurs la surface entière de la plaque, laissant transparaître dans une figure, par exemple, les traits du visage, les plis de la draperie, les ornements du costume et jusqu'aux plus fins détails de la gravure. La teinte de l'émail sera plus ou moins foncée selon qu'elle recouvrira des parties plus ou moins creuses, de même que l'eau paraît plus sombre sur un lit plus profond, de sorte qu'il y aura des dégradations de ton dans la même nuance d'émail. En d'autres termes, le clair-obscur s'ajoutera au jeu de la couleur.

Pour un travail de ce genre, il faut plus que l'adresse et la patience d'un ouvrier, il faut le savoir et l'habileté d'un artiste, car le métier s'élève ici à la dignité d'un art, et d'un art si difficile qu'il a été délaissé depuis trois cents ans. Benvenuto Cellini paraît être, en effet, le dernier des orfèvres qui l'ont pratiqué. Et cependant, pour aider ceux qui voudraient le pratiquer après lui, Cellini a décrit minutieusement les méthodes, les procédés dont il se servait et dont on doit se servir pour faire l'émail de basse-taille. Nous renvoyons au chapitre IV de son Traité ceux qui voudraient connaître par le menu ces procédés et ces méthodes ; mais il est remarquable que, dans ce chapitre, Benvenuto prétend ne s'occuper que de la véritable manière d'émailler, *del vero modo di smaltare*, et, en effet, la manière d'émailler en basse-taille ou, si l'on veut, d'appliquer des émaux translucides sur relief, est de beaucoup la meilleure ; c'était la seule qu'estimaient les orfèvres du quinzième et du seizième siècle, aussi

bien ceux, d'Italie comme Caradosso, — lequel y excellait — que ceux de France, d'Allemagne et des Flandres. Si ce mode de travail fut abandonné, c'est par suite de la faveur plus grande que prirent en ce temps-là les émaux de Léonard et des autres peintres limousins. Dès le quinzième siècle, les émaux peints de Nardon Pénicaud avaient commencé à faire concurrence aux émaux de basse-taille, et l'imitation par le peintre des procédés de l'orfèvre y est bien apparente. Mais quelque merveilleux que soit l'art des Pénicaud, des Limosin et des Reymond, leurs émaux, à l'exécution prompte et facile, n'ont pas l'éclat, la finesse et le charme de ceux dont nous parlons ici, je veux dire des émaux translucides sur relief.

Nous conseillons donc à nos orfèvres et à nos bijoutiers de revenir aux procédés de basse-taille, qui conservent aux émaux la richesse et l'intensité de coloration des pierres précieuses, et de n'employer, comme les artistes du quinzième siècle, que des couleurs propres à ces pierres, c'est-à-dire pour les tons entiers, le rouge du rubis, le vert de l'émeraude, le bleu du saphir, le violet de l'améthyste, le jaune de la topaze, et pour les demi-tons, les nuances de la tourmaline, du balais, du péridot, de l'aigue-marine et de la topaze brûlée. Le fondant ou verre incolore sert à marier ces tons et laisse transparaître avec l'éclat inoxydable des tailles vives, les gravures de l'or et de l'argent. Ce n'est pas tout : l'orfèvre ou le bijoutier ont encore bien des moyens de rehausser la valeur de leurs émaux. Tantôt ils se servent de *paillons*, c'est-à-dire de ces légères feuilles de métal qui, placées sous l'émail translucide, en redoublent la splendeur ; tantôt ils opposent des parties opaques à celles que la lumière doit pénétrer et qu'ils font ainsi reluire d'autant plus; tantôt ils surchargent certaines parties du dessin d'un émail qui déborde et fait relief. Telle chimère, par exemple, se dressant, verte,

rouge ou livide, sur les côtés ou au milieu de l'ornement, y formera un rehaut qui ajoutera, par la seule épaisseur de l'émail, à la profondeur du ton.

Il n'était guère possible qu'un genre d'émaillerie aussi précieux fût pour toujours condamné à l'oubli, qu'il ne se trouvât point un orfèvre assez artiste, assez délicat pour ressusciter les émaux translucides sur relief. Celui qui en eut l'idée avant tout le monde fut M. Falize. Il nous souvient d'avoir suivi curieusement ses premiers essais et d'avoir vu, à l'Exposition universelle de 1878, le bel émail de basse-taille sur or qu'il avait fait à l'imitation des émaux du Louvre, en prenant cette fois pour motif une des Vierges d'Albert Dürer, et une plaque d'argent de forme ronde, où il avait reproduit une peinture de Van Eyck, émaillée des mêmes couleurs que le célèbre tabernacle d'Orvieto. En applaudissant aux heureuses tentatives d'un orfèvre qui joint à la sûreté des informations un goût raffiné, nous regrettions qu'il n'eût pas adapté les émaux translucides à quelque objet d'usage.

L'expression de ce regret l'a touché sans doute, car nous venons de voir une ravissante horloge d'or et d'argent, une œuvre de maître, que M. Falize achève en ce moment pour un amateur anglais. C'est un édicule, conçu dans le style de transition entre l'art ogival et la renaissance française. Les cadrans sont du cloisonné le plus fin, d'une exécution irréprochable. Sur les deux façades et sur les côtés, s'inscrivent dans les lignes de l'architecture dix plaquettes en émail de basse taille dont les sujets sont pris dans les idées du temps, et dessinés dans le goût qui régna temporairement en France au commencement du seizième siècle. Ce sont les figures de l'Église et de la Prière, opposées à celles de la Loi et du Travail, et les images des trois Vertus théologales, placées en parallèle avec la Science, la Liberté, le Libre examen. Sous tous les rapports, cet admirable morceau de cise-

lure et d'émaillerie aurait pu être signé par l'orfèvre de Louis XII.

Il nous serait difficile de décrire en détail ce monument en miniature, mais nous devons féliciter MM. Bapst et Falize d'avoir conçu et mené à bien un ouvrage où l'opulence des matières est vingt fois surpassée par le travail de l'artiste, d'avoir été les premiers à remettre en lumière les émaux translucides sur relief, qu'exécutaient au quinzième siècle les Italiens et les Français, pour les orfèvreries d'église, et d'avoir ainsi prouvé que ces merveilleux émaux peuvent briller d'un nouvel éclat dans leur application à l'orfèvrerie civile, en concourant à la décoration intérieure qui est ici l'objet de nos études.

De nouvelles applications de l'émail ont encore été faites naguère par M. Boucheron à certains bijoux et à certaines pièces d'orfèvrerie, choisis avec goût pour être ornés par des émaux, non plus translucides, mais *transparents*. Ce genre de décoration a été d'abord essayé sur les boucles d'oreilles, dans lesquelles l'émail était retenu par un réseau d'or ou d'argent, comme l'est un vitrail d'église par son châssis de plomb. Lorsqu'ils se trouvent interposés entre l'œil et le jour, ces émaux transparaissent et brillent comme des pierres précieuses. Mais, comme cette transparence n'a lieu qu'à certains moments fort rares, M. Boucheron a imaginé de placer sur ses bijoux des émaux transparents sous un angle tel que le regard y vît passer constamment la lumière, au moins en partie. Pour y parvenir, il a serti dans ses boucles d'oreilles des émaux inclinés qui, séparés par un vide d'une des faces du bijou, sont toujours traversés par un rayon et en reçoivent une transparence qui fait éclater, sur un tiers au moins du joyau, les tons du rubis, de l'émeraude, du saphir. Mais il est aisé de comprendre que la plus heureuse application de l'émail transparent sera celle qu'on en fera aux lanternes de suspension et particulièrement

aux veilleuses, parce qu'elles comportent, par leur destination même, des images et des colorations fantastiques.

Un autre genre de décoration polychrome, celui que peuvent donner les ors de couleur, a été obtenu par les bains galvaniques, dont l'action a permis de reproduire, à moins de frais, les effets charmants que les orfèvres du temps de Louis XVI obtenaient avec des alliages de métaux précieux. Les alliages, qui sont les vrais métaux de l'industrie, ont cela de particulier qu'ils acquièrent dans leur formation des qualités opposées à celles des métaux qui les composent, et que, de plus, ils se colorent de teintes variées. L'alliage de l'or avec l'argent, qui produit l'or vert, et l'alliage de l'or et du cuivre qui fait l'or rouge, peuvent être déposés par le courant électrique et engendrer des colorations très durables, bien qu'elles soient le résultat d'un dépôt superficiel.

V

LE CISELEUR RÉPARE ET TERMINE LES OUVRAGES D'ORFÈVRERIE, MAIS C'EST SURTOUT DANS LE REPOUSSÉ ET LA PRISE SUR PIÈCE QU'IL FAIT ŒUVRE D'ARTISTE.

Tous les ouvrages d'orfèvrerie ont besoin d'être réparés et ciselés, si ce n'est pourtant les moulages galvanoplastiques, dont la couche de métal, pénétrant au fond des plis et replis les plus fouillés, épousant les formes les plus fines, reproduit l'objet moulé avec une fidélité scrupuleuse. Réparer, c'est faire disparaître les imperfections de la fonte dans une pièce fondue en bronze ou en tout autre métal, c'est-à-dire enlever les jets de fonte, rabattre et appareiller les coutures, ôter le sable qui a pu rester dans les fonds, passer le travail et y mettre de l'unité sans en altérer jamais le caractère. La réparure est donc une ciselure sommaire. Ciseler, dans la

force du terme, c'est finir, et pousser le fini à son dernier degré de précision et de délicatesse. Que de beautés, que de finesses et d'élégances peut ajouter le ciseleur à un ouvrage d'orfèvrerie, au moyen de ces instruments qu'il sait au besoin fabriquer ou modifier lui-même, selon les circonstances, et qui sont des fermoirs d'acier ou *traçoirs ;* des limes un peu recourbées qui entrent facilement dans les petites cavités, et qu'on nomme *rifloirs ;* des ciseaux dits *mattoirs* qui sont armés de très menues aspérités, par exemple d'un sablé plus ou moins rare, qu'on a pratiqué sur l'outil en le frappant à coups de marteau contre un grès dur, et qui, à son tour, imprimerait ces aspérités sur le métal, des *bouterolles* qui, terminées par une demi-boule, servent à frapper des demi-perles en creux, et des *perloirs* qui, finissant au contraire par une forme demi-concave, servent à frapper des demi-perles en relief. Muni de ces instruments qu'il façonne souvent à son gré, les affinant ou les émoussant selon la nature du travail qu'il veut accomplir, le ciseleur varie à souhait les surfaces du métal. Ici, il réveille le relief, là, il l'adoucit ; il passe du bretté à l'uni, du bruni au mat. Il précise la forme sur un point, il la tranquillise sur un autre. Il donne enfin les derniers accents à un modèle fondu, de façon que le statuaire reconnaisse son œuvre telle qu'il l'avait pétrie avant de la fondre, et la retrouve conforme au sentiment qui la lui avait inspirée.

Mais la réparure des fontes n'est qu'un des trois genres de travaux dévolus au ciseleur. C'est surtout dans le repoussé et le champlevé qu'il fait vraiment besogne d'artiste.

Qui dit ciseleur dit repousseur, et jamais ces deux branches de l'art, le repoussé et la ciselure, n'ont dû être séparées. Si elles le sont aujourd'hui, cela ne peut tenir qu'à cette excessive division du travail, qui est devenue la plaie des industries voisines de l'art. Un ciseleur, avec son marteau et ses outils, peut faire, à lui tout seul, s'il a la connaissance et le senti-

ment du dessin, une pièce d'orfèvrerie, et le fameux Vechte,



La Paix, vase de Vechte (au Luxembourg).

qui a laissé de si beaux ouvrages, tels que le *Bouclier des*

Titans, et le *Vase du Paradis Perdu*, qui est au musée du Luxembourg, n'a pas eu lui-même d'autres instruments que des ciseaux et un marteau.

Prenons pour exemple un bouclier, et supposons que le ciseleur ait à y faire au repoussé des ornements de relief. Il a commencé naturellement par dessiner son sujet, et il a prévu, en donnant plus ou moins de vigueur à ses ombres, le plus ou moins de saillie qu'aurait sa sculpture sur le métal. Toutefois ce dessin ne sera pour lui qu'une indication qui laissera une certaine marge à sa liberté. Les traits une fois arrêtés, le ciseleur les décalque à la pointe sèche sur ce qui sera l'endroit du métal. Puis, avec un traçoir frappé à petits coups de marteau, il repasse sur tous les contours et les accentue de telle sorte que ces contours, nets par-dessus, laissent à l'envers une trace baveuse, y forment un trait gros. N'oublions pas de dire que l'artiste a préalablement collé sa feuille de métal sur un mastic ou ciment, qui ne doit être ni trop sec parce qu'il collerait mal, ni trop mou parce que la pièce s'y enterrerait. Il ne commencera donc son travail qu'après s'être assuré que la pièce porte bien partout, qu'elle ne rend nulle part un son creux et qu'étant ainsi partout soutenue, elle empêchera que le coup donné au marteau sur un point n'entraîne la partie voisine. Maintenant, guidé par les gros traits dont le traçoir a laissé l'empreinte à l'envers du métal, l'artiste s'arme d'un planoir — qui est un outil dont le bout est gras, émoussé à ses quatre angles, formant à peu près la goutte de suif — et frappant sur le planoir avec son marteau, il commence à enfoncer, à l'envers, des creux qui feront bosse à l'endroit. Pour se rendre compte de ces bosses plus ou moins prononcées, il en prend de fréquentes empreintes avec de la cire, au fur et à mesure de son travail.

Les premières saillies obtenues, il est une précaution à prendre, c'est de recuire la pièce afin d'en dilater les molécu-

les serrées par le travail même, et cette opération devra être renouvelée deux fois au moins avant l'achèvement de l'ouvrage.

En repoussant ainsi le dessous du métal, le ciseleur forme au-dessus une image en relief, encore vague et grossière, des ornements ou des figures qui devront en ressortir bientôt, parfaitement modelés. On conçoit que, s'il creuse profond ce qui doit le plus saillir, s'il diminue la force de ses coups sur les membres de la figure ou de l'ornement qui devront occuper le second plan du sujet, et s'il ménage avec beaucoup de discrétion les parties voisines du contour, qui sont destinées à se perdre tout doucement sur le fond, le repousseur-ciseleur arrivera, de proche en proche, à déterminer avec précision les points saillants et les points rentrants, et ceux où le relief est sur le point de s'évanouir. Il n'aura plus qu'à conduire peu à peu les formes au dernier degré de leurs vigueurs et de leurs finesses, finesses et vigueurs qu'il peut modifier, chemin faisant, s'il trouve que la fougue de l'exécution l'a entraîné au delà de son intention première, ou que la timidité de ses coups l'a retenu en deçà.

Quant au dernier fini de la pièce, l'artiste l'obtiendra par la ciselure absolument comme il l'aurait obtenu en réparant les imperfections d'un modèle fondu, en ciselant les ouvrages d'un orfèvre. Travaillant alors non plus à l'envers du métal, mais à l'endroit, il ravivera les angles là où ils auront été repoussés mollement ou avec trop de rondeur ; il fouillera certains noirs qui devront ajouter à la couleur du morceau. Avec les ciselets divers qu'il aura préparés tout exprès, et qu'il mènera vivement, mais à petits coups de marteau, il donnera du rugueux à telle ou telle partie si elle exprime un terrain ou un tronc d'arbre ; il fera des nervures aux feuilles ; il fouillera les fleurs ; il matera les fonds là où il voudra faire briller les reliefs, et s'il entre dans la composition un serpent,

un lézard, des poissons, des écrevisses, il modifiera de nouveau *ad hoc* ses outils afin de se rendre plus facile l'imitation de ces surfaces, imitation qu'il ne faut jamais pousser jusqu'à la minutie.

Lorsque la pièce à repousser est un vase, une burette, une aiguière, et qu'elle est assez petite pour que la main n'y puisse pas faire pénétrer le marteau, ou même n'y puisse pas entrer, le ciseleur se sert de la *ressingue*. C'est un instrument d'acier, coudé et arrondi par le bout, qu'on introduit dans le vase en faisant correspondre le bout à l'endroit où l'on veut un repoussé. Le manche de l'instrument est fixé dans un étau. En frappant un petit coup de marteau sur la tige, on imprime à la ressingue une vibration qui la fait rebondir vivement, *fouetter*, comme disent les ciseleurs, de sorte qu'elle frappe elle-même dans l'intérieur du vase des coups qui forment bosse à l'extérieur.

Mais, qu'elles soient faites à la ressingue dans un vase impénétrable à la main, ou qu'elles soient repoussées au marteau, les bosses dont nous parlons, si c'est un véritable artiste qui les a frappées, peuvent exprimer des figures humaines en bas-relief. Sous la main d'un sculpteur ardent et habile, comme Vechte, les coups donnés sur le planoir feront saillir à merveille l'épaule d'une amazone poursuivie par Thésée, ou la croupe et le torse montueux d'un centaure combattant les Lapithes. Les énergiques méplats d'une figure en action, les rondeurs d'un corps voluptueux, les muscles ressentis d'un cavalier armé dont le cheval se cabre, les draperies remuées, les têtes échevelées et les crinières flottantes, enfin les armures historiées dont l'artiste a revêtu les divers personnages de cette pièce qui est elle-même une armure, tout cela est exprimé à ravir par le marteau du repousseur, qui, suivant les reliefs qu'il voulait obtenir, a frappé avec résolution ou avec douceur, en descendant par degrés des accents fiers,

qui font respirer la vie, jusqu'aux pâles dépressions où vient expirer la forme.

Voilà de quelle manière se fait le repoussé. Parlons maintenant d'un troisième genre de travail, exclusivement réservé au ciseleur, le champlevé ou la *prise sur pièce*, qui constitue un art tout spécial. Ici le ciseleur n'est plus un artiste auxiliaire, se rattachant à l'orfèvrerie et chargé d'en réparer ou d'en perfectionner les produits ; c'est un artiste indépendant qui est en état de façonner des flambeaux, des bras, des coffrets, des plaques de reliure, sur un modèle qu'il aura inventé et exécuté lui-même ou qu'on lui aura fourni.

Quand il s'agit de matières d'or ou d'argent, la prise sur pièce s'appelle aussi champlevé, elle prend le nom de gravure ou mieux glyptique lorsqu'on l'exerce sur une masse d'acier. — Elle se fait à l'outil coupant, c'est-à-dire avec des burins, des ciseaux, des gouges (la gouge a la forme d'une demi-baguette) ; mais aucun de ces instruments n'est poussé directement avec la main ; le ciseleur les conduit toujours avec le marteau. Quelquefois, avant d'enlever au burin ou au ciseau des copeaux de métal, il fait ronger les fonds à l'eau-forte, se réservant de corriger par la netteté du burin les morsures irrégulières de l'acide. Après le champlevage de la matière, c'est-à-dire après qu'on a épargné les reliefs du dessin, tout peut se finir avec les ciselets ordinaires, les rifloirs, les matoirs, et avec ce ciseau épais qu'on nomme *bédane*, et avec ce burin gras qu'on appelle *agnette*.

Étant donné, par exemple, un panneau d'orfèvrerie qui devra servir de bordure à un médaillon d'or repoussé et ciselé, ou bien à une peinture en émail, les moulures de ce panneau, si on le veut orner de géométries, de rinceaux, de chiffres, d'emblèmes, peuvent être attaquées au burin, soit au premier coup, soit après une morsure préparatoire d'eau forte. Le ciseleur champlève la matière sur tous les points qui doivent



CH GOUTZWILLER DEL

Médaillon de Marguerite de Valois, en or repoussé (Maison Falize).

être le fond de ses ornements réservés ; puis il achève tout, fond et reliefs, avec ses ciselets. C'est ainsi qu'a été fait le merveilleux petit cadre en argent dans lequel est enchâssé le médaillon, en or repoussé, de Marguerite de Valois, exécuté en perfection par la maison Falize, médaillon et cadre embordurés eux-mêmes de larges bandes d'ébène, incrustées de plaques en bronze aux patines variées, où se dessinent des motifs puisés dans le blason de la reine de Navarre.

Ici, encore une fois, le ciseleur n'est plus dans la dépendance absolue de l'orfèvre, car il pourrait travailler pour son compte. Sculpteur à sa manière, il est ou il pourrait être créateur. Cela est si vrai qu'il crée souvent des modèles pour servir d'ornements partiels dans la bijouterie, qu'on le voit faire sortir d'une masse d'acier, comme ferait un graveur en médailles, des poinçons représentant un mascaron, une figure symbolique, une guirlande, un nœud de ruban, poinçons qui, frappés par un balancier formidable, y creuseront une matrice susceptible de fournir autant d'exemplaires qu'on en voudra.

Ainsi tout se tient : la ciselure touche d'un côté à la glyptique, de l'autre à l'orfèvrerie ; et celle-ci, soit qu'elle se contente de donner une forme à ses matières précieuses, soit qu'elle colore ses produits d'ingénieuses oxydations, d'émaux champlevés ou cloisonnés, opaques ou translucides, rentre elle-même, avec toutes les industries décoratives, dans ces deux grands arts primordiaux, la plastique et la peinture, le dessin et la couleur.

VI

IL NE FAUT PAS CONFONDRE, COMME ON LE FAIT SOUVENT, L'INCRUSTATION AVEC LA DAMASQUINURE.

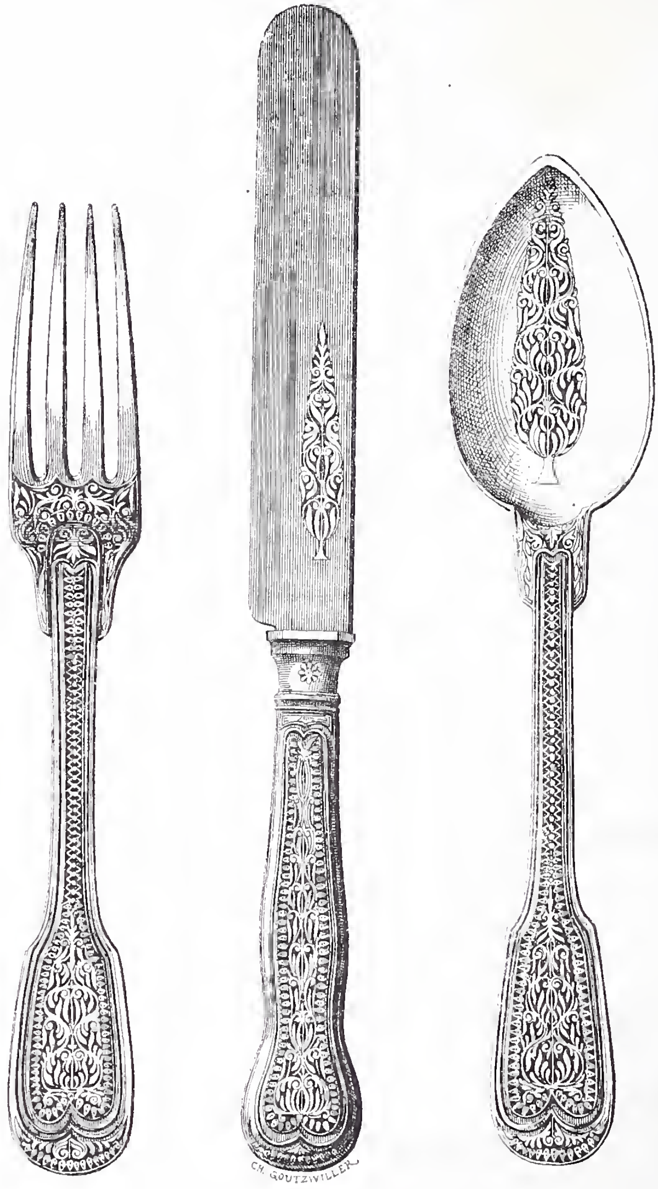
Le damasquineur a ses procédés à lui. Il commence par

dépolir le métal sur lequel il veut travailler, en le couvrant de hachures croisées, très serrées et très fines, au moyen d'une lame tranchante — les Espagnols se servent d'un rasoir — hachures qui forment à la surface un imperceptible grain. Sur les aspérités uniformes de cette surface, l'ouvrier pose des fils d'or ou d'argent auxquels il fait suivre les contours du dessin qu'il a imaginé. Si son dessin ne doit être qu'une arabesque légère, les fils restent isolés. S'il veut obtenir des traits larges, il multiplie ses fils et les juxtapose pour en composer de petites nappes d'argent ou d'or. Il chauffe ensuite la pièce à la température qui fait passer l'acier au bleu ou au violet; puis, à l'aide d'un brunissoir, il écrase les fils, les insère dans les hachures du métal et, refoulant sur le fil inséré les menues bavures, les barbes qu'a soulevées la lame tranchante, il les force d'adhérer solidement au fond hachuré et il les y emprisonne.

Il faut observer que la damasquine déborde un peu, se dessine en léger relief sur le métal qu'elle décore et qui est presque toujours de l'acier. En cela, elle se distingue de l'incrustation qui n'a pas de fond hachuré et qui, le plus ordinairement, est arasée à la surface. Quelquefois, il est vrai, l'incrustation dépasse le nu du métal et présente un relief qu'on se réserve de ciseler; mais ce genre d'incrustation n'est guère pratiqué que dans l'armurerie et l'arquebuserie, où l'on s'en sert pour orner les gardes, poignées et manches des armes de luxe, les lames d'épées, de poignards, de couteaux de chasse, les canons et les lumières des armes à feu, les platines de pistolet.

Les Orientaux appliquent la damasquine à la petite orfèvrerie, aussi bien qu'aux armures. Nous avons vu naguère chez M. Christofle des couverts de la forme la plus commune délicieusement ornés de damasquines par un ouvrier turc. Sur la bouche de la cuiller — dont la superficie a été rendue âpre

et noire par les hachures voulues — sur le manche de la fourchette, sur la lame du couteau, il a ménagé ses damasquinures



Couteau et couvert damasquinés (collect. Christofle).

avec une exquise délicatesse et le plus doux relief. Jamais l'idée ne serait venue à un orfèvre parisien de damasquiner

des couverts de table, parce qu'il lui eût répugné de dépolir un ustensile sur la partie même que les lèvres doivent toucher et qui doit entrer dans le palais.

Que de choses ingénieuses ont imaginées les artistes de la Chine et du Japon, et, après eux, les artistes français, pour varier les surfaces de l'orfèvrerie et y combiner des effets inattendus. Les incrustations d'or et d'argent se font d'ordinaire avec des fils de métal d'un très petit diamètre; mais comment s'y prennent les Japonais pour substituer à ces filets des à-plats de large dimension? Comment le métal précieux, évidemment employé sans épaisseur, — puisque l'épaisseur serait ici en pure perte — peut-il se découper sur le bronze en ornements capricieux, fleurs ou fruits, poissons ou hérons, et y former des nappes lumineuses, bien adhérentes et parfaitement arasées?

Sans avoir découvert le secret des artistes du Japon, les orfèvres parisiens ont cherché et trouvé des moyens d'y suppléer par la gravure à l'eau-forte et par les procédés galvaniques. Les belles taches d'argent et d'or qui se dessineront brillantes sur la pièce à incruster, ils les peignent à la gouache, c'est-à-dire avec du blanc délayé dans de l'eau de gomme. Cela fait, ils couvrent d'un vernis inattaquable tout ce qui n'est pas le dessin, tout ce qui n'est pas peint en blanc. La pièce étant plongée alors dans un bain d'eau-forte, le sel de plomb dont se compose la gouache se dissout, et le métal s'attaque. Lorsqu'on le juge assez profondément rongé, on porte la pièce dans un bain galvanique où le métal précieux se dépose sur les parties attaquées, et y adhère d'autant mieux que les creux ont été désoxydés ou, comme disent les orfèvres, *décapés* par l'action de l'eau-forte. Dès que le creux est rempli, un simple polissage à la main fait disparaître l'excès de métal jusqu'à l'affleurement des surfaces.

Un genre de dessin qui serait peut-être agréable, exécuté en incrustations d'argent ou d'or sur un bronze patiné, c'est

celui que produisent, dans l'art céramique, les variétés de la tressaillure, telle que l'obtiennent volontairement les Chinois sur leurs vases, depuis les larges craquelés jusqu'au truité ou au *ventre de biche*. Voilà un de ces emprunts que les arts décoratifs peuvent se faire l'un à l'autre, sans altérer le caractère essentiel à chacun d'eux ; car la craquelure, si elle est un indice de fragilité sur la porcelaine, ne saurait être sur le métal qu'un ornement capricieux, un joli réseau, et comme l'image ironique d'une gerçure vermiculée qui amuserait le regard sans l'alarmer.

VII

LA NATURE, PAR L'INFINIE VARIÉTÉ D'ASPECTS QU'ELLE DONNE AUX SUBSTANCES, A FOURNI AUX ORFÈVRES LE MOYEN DE VARIER LES SURFACES DU MÉTAL.

Il est à remarquer au surplus que la nature, par l'infinie variété d'aspects qu'elle donne aux substances, a fourni aux orfèvres de même qu'aux gaîniers, aux céramistes, aux tabletiers, aux tisseurs d'étoffes, des modèles sans nombre qu'ils ont imités en les régularisant. C'est elle qui nous a montré les charmants effets que produisent, dans leurs rapprochements ou leurs oppositions, le brillant et le mat, le lisse et le grenu, l'uni et le chagriné, le velu et le glabre. C'est elle qui a vernissé la feuille du houx et lustré la feuille du lierre, craquelé les feuilles du poirier, satiné la pelure d'oignon, ajouré le mille-pertuis, ponctué certains vaisseaux, comme ceux du melon, certaines fibres, comme celles de la clématite, pointillé certains œufs, réticulé certaines nervures, tracé des rayures prismatiques, comme celles de la fougère ; c'est elle qui nous a suggéré l'idée des dentelures, des jaspures, des cannelures,

des zébrures, des imbrications; c'est elle qui nous a enseigné les plissures, les godrons, les rayonnements, les spirales, les stries, les guillochis.

Autrefois les ouvrages d'orfèvrerie étaient guillochés au burin. On gravait, sur telle ou telle pièce, des tailles rayonnantes, simples ou croisées, comme celles qui ornent si souvent les boîtes de montre et qui s'écartent naturellement à mesure qu'elles s'éloignent du centre. Aujourd'hui le burin est mû mécaniquement. Il saute, par un mouvement uniforme, sur une règle munie d'encoches, et, dans ce tremblement régulier, il trace en droite ligne des stries parallèles sur les surfaces planes, comme celle, par exemple, d'un plateau; il accomplit sur les surfaces convexes un nombre voulu de coupures croisées qui forment des losanges de plus en plus grands à mesure que la convexité grossit, et cette manière de dépolir la superficie du métal produit des effets agréables que l'orfèvre peut varier.

Tantôt il se contente, sur la panse d'un vase, d'une taille horizontale qu'on appelle *azur* (terme de blason par lequel on désigne les tailles couchées qui représentent, dans la gravure des émaux, c'est-à-dire des couleurs, l'émail bleu), tantôt il imite le grain d'orge, tantôt les ondulations très légères d'un long ruban. Mais une difficulté se présentait pour guillocher les pièces qui devaient être décorées, çà et là, de dessins réservés, de fleurettes, par exemple, destinés à être brunis et à ressortir éclatants sur le fond grenu donné par le guillochage. Un ouvrier qui aurait dû graver à la main des tailles dites d'azur ou former du grain d'orge par les vibrations régulières de son burin, aurait eu beaucoup de peine à s'arrêter juste au contour de chaque fleur, en d'autres termes, à ne pas rester un peu en deçà de la réserve, ou aller un peu au delà. Ce travail difficile coûtait beaucoup de temps. Qu'ont fait les orfèvres en possession des procédés galvaniques? Ils ont ima-

giné d'appliquer au guillochage les phénomènes de l'électricité. Ils ont inventé une petite machine dans laquelle ils ont disposé un électro-aimant destiné à faire avancer ou reculer le burin au moment voulu. Les dessins sont tracés sur un cylindre en cuivre dont les fonds sont enduits d'un vernis isolant (c'est-à-dire non conducteur de l'électricité). Or ces dessins, dans le mouvement de la machine sont épargnés par



Plateau guilloché mécaniquement par Christofle.

le burin; qui continue ou interrompt sa marche en temps opportun et avec une précision admirable, suivant que l'électro-aimant l'attire ou ne l'attire point. Voilà comment la science, dans son mariage avec l'art, a pu faciliter les plus délicates décorations.

L'objet principal du guilloché, qu'il soit simple ou précieux, est de former un contraste avec les parties brunies. C'est ici que se produisent des variétés d'effet qu'on ne peut saisir

que par une observation attentive. Dans le langage ordinaire, *bruni* est le synonyme de *poli*. Et pourtant les orfèvres font une différence de l'un à l'autre, et cette différence est sensible quand on y regarde de près.

Le brunissage est fait à la main par des femmes ou des jeunes filles, et comme le passage rapidement répété du brunissoir sur les surfaces d'argent ou d'or ne peut avoir la régularité fatale d'une machine, il en résulte que les parties brunies conservent toujours la trace, presque imperceptible, il est vrai, du frémissement de la main. On appelle, dans l'orfèvrerie, *dents de souris*, ces microscopiques aspérités. Le polissage, au contraire, se fait mécaniquement, au moins pour les pièces considérables telles que fontaines, plateaux, cafetières, corbeilles, bols et coupes, paniers à gâteaux, quand ces ouvrages présentent de grandes parties unies. Pour les petites pièces, comme les couverts, les boîtes, les coquetiers, les cassolettes, le poli est fait à la main au moyen du rouge d'Angleterre. Mais, de toute manière, le poli l'emporte en éclat sur le bruni. C'est la polisseuse qui seule obtient le *poli-glace*, ce poli aveuglant dans la lumière et noir dans l'ombre, pour lequel les Anglais sont d'une exigence inexorable.

En France, on préfère le brunissage pour deux raisons : d'abord parce qu'il donne plus de cohésion à la surface du métal, en resserrant les pores que le feu avait dilatés, ensuite parce que le bruni n'a pas, comme le poli, l'inconvénient d'enlever plus ou moins de la matière d'or ou d'argent qui constitue l'objet ou qui le recouvre. Lorsqu'une pièce est en or ou en argent massif, on peut toujours, en la pesant de nouveau après le polissage, savoir au juste ce qu'elle a perdu de métal précieux. Mais lorsqu'une pièce est simplement argentée ou dorée, il est difficile de connaître, au moins rigoureusement, la quantité d'argent ou d'or que le polissage lui a fait perdre, et l'orfèvre n'en peut plus répondre absolument.

Est-il besoin de dire que le poli a quelque chose de blessant pour les yeux, surtout lorsqu'il occupe de grands espaces ? Aussi l'orfèvre a-t-il cherché et trouvé, entre le mat obscur de l'oxydation et le poli-glace, toute une gamme ascendante et descendante de nuances aimables. Après avoir varié son mat par la gravure au burin, par les morsures de l'eau-forte, par les différentes espèces de guillochés, par les oxydes et par les sablés et pointillés divers de la ciselure, il a inventé un poli gras qu'il produit sans eau, par des frottements à l'huile, et il arrive ensuite au moyen d'une brosse en fils de laiton, appelée *gratte-boësse*, à un demi-poli d'un aspect doux et caressant, et dont les ombres grises n'ont que la pâleur des demi-teintes. Puis, il en vient au brunissage, et enfin il s'élève au poli faisant miroir.

VIII

C'EST DE LA NATURE AUSSI QUE LES CHINOIS ONT EMPRUNTÉ CE DÉCOR DÉLICAT, CHARMANT ET PRÉCIEUX QU'ON NOMME L'ÉMAIL CLOISONNÉ.

Nous disions plus haut que la nature a fourni aux orfèvres des modèles sans nombre pour la décoration des surfaces. C'est de la nature aussi que les Chinois ont emprunté ce décor délicat, charmant et précieux, qu'on nomme l'*émail cloisonné*. Si vous coupez en deux et transversalement une grenade ou, mieux encore, le fruit du nénuphar blanc, vous aurez sous les yeux l'image d'un émail cloisonné, fait par la sève et le soleil, et qui a dû certainement suggérer aux Chinois, passionnément amoureux de la nature, l'idée de ménager des cloisons sur un fond de cuivre ou d'autre métal, et de loger dans ces cloisons de l'émail, car les grains de la grenade sont pour

l'œil de véritables émaux. La pensée d'en varier les teintes se présentait naturellement à l'esprit. Il ne s'agissait donc que de trouver une méthode ingénieuse pour exécuter sur cuivre, avec de l'émail et des métaux, cette libre imitation.



Émail à cloisons rapportées de Christofle¹

Il faut d'abord fixer les cloisons sur le métal et les fixer perpendiculairement à la surface, de manière qu'après le travail on ne voie paraître que l'arête supérieure des cloisons. L'ouvrier chinois prend des bandelettes minces de métal, or, argent ou cuivre, il leur fait suivre, avec une pince, tous les

linéaments du dessin au trait qu'elles doivent former, il les colle légèrement sur le fond, à l'aide d'une gomme, et voilà que la pièce à émailler se hérisse de murailles dont l'épaisseur est à peu près celle d'une lame de canif : ce sont les cloisons. Elles forment des cellules irrégulières et vides dans lesquelles on introduit des pâtes d'émail, faites de verre pulvérisé. La pièce mise au four, l'émail s'y fondra, mais le métal des cloisons étant moins fusible que le verre, ne se fondra point.

« Au sortir du feu, dit M. Burty (*Émaux cloisonnés*), la surface est devenue inégale et comme poreuse, à cause des petites bulles d'air qui sont venues y crever, et concave par le retrait de la matière. On l'unit à l'aide de la meule et on polit par des moyens spéciaux. Souvent on la glace, en passant, au moyen d'une cuisson dernière, une légère couche de fondant ou verre absolument translucide. Les émaux prennent alors l'éclat d'une pierre dure taillée. Ces petites cloisons de métal, qui souvent n'ont que l'épaisseur d'un cheveu, et qui ont empêché les tons, pendant la période de liquéfaction, de se mélanger, brillent aussi et marquent le dessin par leur treillis éclatant. »

Les cloisonnés byzantins, dont les plus anciens n'ont guère plus de douze cents ans de date, et qui ont dû être précédés par les cloisonnés chinois, ont été souvent remplis de figures hiératiques et d'un dessin barbare. Mais les Chinois, selon nous, mieux avisés, ont très rarement représenté des personnages dans les émaux dont nous parlons, et les Japonais ont suivi leur exemple. Il y a, pour peindre la figure humaine, de meilleurs procédés que l'émail fondu dans des loges, et de meilleurs instruments que des lames de cuivre et une spatule.

Cela n'empêche pas le décor d'être infiniment varié, splendide de couleurs, intéressant par l'invention, et saisissant quelquefois pour l'imagination autant que pour les yeux. Des fleurs, des fruits, des animaux, qui sont des chimères ou des

symboles, des ornements géométriques enchevêtrés, des paysages imaginaires, voilà de quoi se compose la décoration dans les cloisonnés de l'extrême Orient, et cette manière de les comprendre nous paraît plus intelligente et plus artiste.



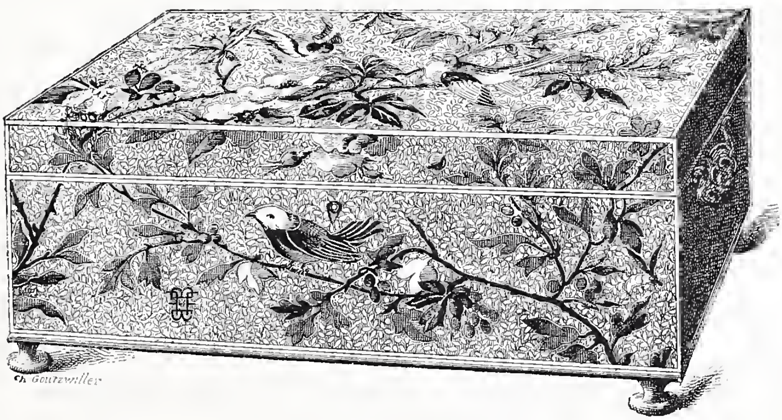
Émail cloisonné de Christofle.

Ici c'est la grue de longévité qui s'éploie sur un fond bleu-lapis et va s'abattre parmi les hautes herbes ; là c'est un canard de Nankin, emblème de la fidélité conjugale, qui fait chatoyer ses ailes en éventail et se revêt de tons roses sur un fond turquoise. Ailleurs, les pins, les bambous, les branches

de pêcher fleuri, les immortelles, les flammes rondes imitant l'éclair, sont les motifs combinés de cette ornementation ; mais ce qui en fait le charme, c'est que la couleur est à la fois exaltée et caressante, intense et harmonieuse. Les blancs, pour n'être pas crus, sont glacés de lilas ou prennent la douce teinte de l'ail. Les jaunes ont un œil de soufre ou passent au nankin. L'opposition des verts au vermillon, ou au rouge cœur d'œillet, est tempérée par la nuance céladon. Le bleu est tantôt violent, tantôt fouetté, tantôt pâle et légèrement nébuleux, comme celui que les Chinois appellent *bleu de ciel après la pluie*. Des tons safran, cannelle, rouge d'agate, viennent apaiser les colorations aiguës. Enfin, pour relever en certains endroits les douceurs du coloris, l'émailleur chinois introduit dans ses cloisons de petites taches noires, semblables à des baies de sureau, afin d'ajouter comme un grain de poivre à l'assaisonnement du spectacle.

Un ravissant amalgame de tons variés, francs ou rompus, comme celui dont nous parlions, pouvait s'observer sur un magnifique émail cloisonné, venu de la Chine, et auquel M. Barbedienne a su adapter une monture en bronze d'un caractère fantasque et parfaitement approprié. Passionné pour tout ce qui tient aux arts décoratifs, cet habile homme a imaginé de faire entrer dans le domaine de l'industrie les émaux cloisonnés qui se fabriquent en France à l'imitation des Chinois, en prenant ses mesures pour avoir plusieurs exemplaires du même ouvrage dont on n'avait autrefois qu'un exemplaire unique. Pour y parvenir, il a fait un modèle à cloisons fondues, c'est-à-dire que le vase à émailler a été modelé tout hérissé de ses cloisons, qui, par conséquent, sont venues au moulage et ensuite à la fonte en faisant corps avec le vase. On conçoit qu'un grand nombre d'épreuves pouvant être tirées de la même matrice, le dessin d'un émail cloisonné sera facilement reproduit plusieurs fois, avec cet avantage que, dans

les mêmes cloisons, l'orfèvre émailleur pourra introduire des teintes diverses, et changer son harmonie à chaque exemplaire, en colorant les figures, ornements, fleurs ou plantes, dont les



Émail cloisonné de Barbedienne.

contours sont déterminés par les cloisons fondues, de ces tons arbitraires qui conviennent aussi bien et souvent mieux que les tons naturels, à la condition de former un ensemble agréable de contrastes et de consonnances.

IX

LA GALVANOPLASTIE PERMET A L'ORFÈVRE DE MOULER LES MÉTAUX SANS LE SECOURS DU FEU.

J'arrive maintenant à la galvanoplastie.

Le génie de la science moderne semble avoir eu pour objet de diminuer (en attendant peut-être de le détruire un jour) le privilège exclusif de la richesse en rendant accessibles à des fortunes modestes les produits les plus merveilleux de l'indus-

trie et de l'art. Ce qui est certain, c'est que les belles découvertes de la science ont aujourd'hui pour résultat de distribuer à un très grand nombre les jouissances de la vie, dont les plus nobles et les plus vives sont le sentiment et la possession du beau. Il était réservé à notre siècle d'inventer cette chose admirable, la galvanoplastie, que M. Dumas a définie si bien : « L'art de mouler les métaux sans le secours du feu ! »

L'électro-métallurgie comprend deux sortes d'opérations, qui, bien que faites dans les mêmes conditions et avec les mêmes éléments, engendrent deux classes de produits bien distincts. « Si le but qu'on se propose, dit M. Henri Bouilhet (1), est de précipiter au moyen de la pile un métal sur un objet conducteur de l'électricité, en couches épaisses, continues, mais non adhérentes, de manière que, une fois séparée, la couche métallique obtenue représente exactement tous les détails, tout le fini de cet objet, l'opération ainsi faite prend le nom de galvanoplastie. Si, au contraire, on veut précipiter le métal en couches minces, continues et adhérentes, de manière à ne point altérer la forme primitive de l'objet soumis à l'expérience, mais dans le but de lui donner une apparence plus belle, ou de le préserver des chances d'altération auxquelles il peut être exposé, c'est un dépôt électro-chimique auquel on a donné naissance, et, suivant la nature du métal employé, c'est le cuivrage, l'argenture, la dorure, le platinage. »

Grâce à la découverte du savant physicien de Saint-Pétersbourg, Jacobi, l'orfèvre a pu dorer ou argenter du maillechort, du bronze, du cuivre, du laiton, avec cet avantage immense qu'étant faite sans l'intervention du mercure, l'application des métaux précieux préserve les travailleurs des

(1) Conférence faite à la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, en 1866, sur l'origine et les progrès de la galvanoplastie.

effets d'un procédé insalubre et souvent meurtrier. Ils sont innombrables les objets qui constituent ce qu'on appelle la petite orfèvrerie et qui peuvent être préservés et en même temps décorés par l'application d'un métal précieux, argent ou or : couverts, déjeuner, théière, passe-thé, pot à lait, cafetière, marabout, chocolatière, bouilloire, sucrier, coupe à sucre, coquetiers, bol, salière, pelle à sel, grille à pain rôti, corbeille à pain, porte-couteaux, moutardier, cuiller à moutarde, poivrier, ménagère tournante, huilier, soupière, porte-menu, truelle à poisson, service à dépecer, plateaux de carafes, anses pour bouteilles, cloches, réchauds, doublures, soufflé, poêlon, coupe à sauce, fourchette à légumes, coquille à champignons, manche à gigot, compotiers, raviers, seau à glace, beurrier-baquet, casse-noix, ciseaux à raisin, étiquette à liqueurs, verre et cuiller à punch, timbre, sonnette, brosse de table, porte-cure-dents, porte-allumettes, lampe à cigares. verrière, bougeoirs, flambeaux, girandoles... tels sont les objets que la dorure ou l'argenture électro-chimique recouvre d'une surface agréable à la vue comme au toucher, et, pour un temps, inaltérable.

Ici le lecteur nous adressera peut-être une question à laquelle il faut d'avance répondre. La galvanoplastie peut-elle rendre inutile le travail au repoussé? peut-elle le remplacer complètement ?

Tous les métaux, pourvu qu'ils soient jusqu'à un certain degré inaltérables, peuvent être repoussés : le fer, l'acier, l'argent, l'or, le plomb, le zinc, le cuivre rouge et ses alliages. La galvanoplastie ne produit pas tous ces métaux au même degré de qualité que les procédés de fonte et de laminage. Si le cuivre et l'argent sont obtenus par la pile galvanique, doués d'une malléabilité, d'une ténacité remarquables, souvent même supérieures à celle de ces métaux laminés, il n'en est pas de même du plomb, du zinc, de l'acier, de

l'or. On serait donc réduit, si l'on voulait suppléer le repoussé par la galvanoplastie, à ne mettre en œuvre que le cuivre et l'argent, et il faudrait renoncer à l'emploi de leurs alliages et des autres métaux.

Ensuite, le travail du repoussé, comme tout ce qui est fait de main d'homme, comme tout ce qui émane d'un être animé et pensant, a toujours un caractère qui ne saurait se retrouver dans un ouvrage produit par des lois fatales de la physique et de la chimie. Frappés avec plus ou moins de volonté, avec indécision ou avec énergie, timidement ou fièrement, les coups de marteau du repousseur impriment aux reliefs un accent variable, un cachet qui n'est sans doute pas altéré, quand il existe, par un dépôt électro-chimique, c'est-à-dire par l'argenture et la dorure, mais que la galvanoplastie ne donnerait point, cela va de soi, à une pièce qui, au lieu d'avoir été repoussée, aurait été fondue.

L'armure de Henri II, au Louvre, les canthares du Trésor de Bernay, au Cabinet des médailles, le vase d'argent représentant le Combat des Centaures qui est un des chefs-d'œuvre d'Antoine Vechte, sont autant de morceaux qui font sentir la différence d'un travail au marteau à un relief obtenu par le modelage et reproduit par la galvanoplastie. Dans celui-ci la substance a été pétrie, dans celui-là elle a été frappée, et cela suffit pour que les expressions ne soient pas absolument les mêmes. L'un accuse une résistance vaincue par la force, l'autre représente l'empreinte facile de la main sur une matière obéissante comme l'argile ou la cire. Il en résulte des accents de volonté qui ne se ressemblent point et que l'œil d'un artiste n'a pas de peine à distinguer.

Il est un genre de repoussé purement mécanique et dont la galvanoplastie ne saurait non plus tenir lieu : c'est l'estampage. Lorsqu'un objet doit être répété à un grand nombre

d'exemplaires, on en fait d'abord une matrice en fonte de fer ou en acier, puis un coin dont les reliefs correspondent aux creux de la matrice. Celle-ci est placée sur le sommier d'un mouton ou d'un balancier qui est armé du coin. En faisant passer sous le mouton des feuilles de cuivre, de laiton, d'argent ou de plaqué, chauffées au rouge, on imprime sur ces feuilles la forme voulue.

C'est par l'estampage au balancier que se pratique l'orfèvrerie en Angleterre. Mais, pour que ce moyen soit employé, il faut que les reliefs du coin entrent librement dans les creux de la matrice et en sortent librement. En termes techniques, il faut que la pièce soit de *dépouille*. Si les fonds étaient plus larges que les orifices, ils retiendraient le métal ; ils n'en seraient pas *dépouillés*. Il suit de là que les modèles destinés pour l'estampage ne souffrent pas d'être trop fouillés, et qu'ainsi l'artiste qui les conçoit ne peut pas donner pleine carrière à son imagination et que, dans l'accentuation des saillants et des rentrants, il doit s'en tenir aux formes qui permettent le dégagement facile du moule. A cela près, l'estampage s'emploie très utilement pour l'exécution économique de certaines œuvres courantes qui peuvent avoir du caractère, et particulièrement pour la cuivrerie de grande dimension, par exemple, pour cette décoration des toitures dont nous avons à Paris de si beaux échantillons sur les faîtages du Louvre, des Tuileries et de l'Opéra. Pour ne pas charger inutilement le toit que l'on veut décorer, pour ne pas donner à une pièce d'orfèvrerie un poids qui la rendrait difficile à manier, on n'emploie pour l'estampage que des feuilles minces qui rachètent, par cet avantage de légèreté, la pauvreté de la matière, et la pauvreté de l'effet quand l'ouvrage n'est pas vu d'un peu loin.

Voilà pourquoi la galvanoplastie, malgré les perfectionnements que la science y apporte chaque jour, n'a remplacé et

ne remplacera complètement ni l'estampage, qui est un repoussage mécanique, ni le repoussé, qui est une sorte d'estampage fait de main d'homme. Cela n'empêche pas que la galvanoplastie ne joue dans l'orfèvrerie un rôle important, et qu'elle ne supplée l'estampage toutes les fois qu'on demande à l'orfèvre un travail assez précieux pour rivaliser avec le repoussé. Aussi les orfèvres emploient-ils aujourd'hui concurremment les mêmes procédés. Bien habile, en effet, celui qui, sans être du métier, pourrait ne pas confondre un ouvrage au repoussé avec la reproduction galvanoplastique de cet ouvrage.

La galvanoplastie est comme la photographie de la sculpture. Elle ne nous donne pas seulement l'apparence des reliefs ; elle nous en donne, avec une fidélité parfaite, la réalité. Elle n'est pas une traduction sur le papier des effets du métal ; elle est une empreinte en métal du métal lui-même. Cette admirable invention est donc le moyen par excellence de reproduire à grand nombre les chefs-d'œuvre de la glyptique, de la statuaire, de la ciselure, de l'orfèvrerie, dans la matière même où ils furent modelés, ou tout au moins avec leur coloration originelle, or, argent ou bronze. Le repoussé est un procédé de travail personnel, créant des pièces uniques, qui peuvent être parfaites ; la galvanoplastie est un procédé de multiplication parfaite et à l'infini des types uniques, quel qu'en soit le degré de perfection.

Mais lors même que la découverte de l'électro-métallurgie ne servirait qu'à pratiquer l'argenture et la dorure par voie humide, elle serait encore un des bienfaits les plus signalés dont nous soyons redevables à la science. Par elle, les privilèges de la fortune sont amoindris au profit de l'égalité, en ce sens que la dignité de la vie s'étend à un plus grand nombre. Par elle aussi est consacrée la supériorité de l'art sur la matière, car la matière la plus précieuse a moins de valeur

que la plus humble, quand celle-ci a reçu du travail de l'homme une forme heureuse. Un plat ciselé par François Briot est considéré, bien qu'il soit en étain, comme un ouvrage d'orfèvrerie, et fait plus de plaisir aux artistes que s'il était en or avec des ornements d'un moindre goût. La grâce a tant de prix, qu'elle n'a besoin, pour être riche, que des apparences de la richesse.



Bronze incrusté (de Christofle).

Avant de clore ce chapitre, nous devons dire un mot d'une chose qui touche à une branche de l'orfèvrerie, les *apprêts*. Ce sont des ornements tout faits, ou plutôt des parties d'ornement toutes faites à la machine, avec une finesse étonnante et au moyen desquelles on peut improviser la décoration d'un bracelet, d'une broche, d'un médaillon... C'est une grande facilité offerte à l'orfèvre-bijoutier, mais il se trouve ainsi dans la dépendance des apprêteurs, s'il ne sait pas à un moment donné, se suffire à lui-même, et fabriquer de sa main ce que la mécanique aurait fabriqué pour lui.

DE LA CÉRAMIQUE

FORME DES VASES

I

LA CÉRAMIQUE, A RAISON DE SES ANALOGIES AVEC L'ARCHITECTURE, EST SOUMISE EN QUELQUE MANIÈRE AUX LOIS DE CE GRAND ART.

Les créations de l'homme ne sauraient être belles à ses yeux qu'à la condition d'être conformes aux lois dont la figure humaine est une vivante image. Il est naturel, en effet, que l'homme désire retrouver dans les ouvrages humains le caractère de son esprit, qui est la logique, c'est-à-dire un certain ordre de pensées ; le caractère de son corps, qui est cet ordre que les Grecs appelaient symétrie et que nous appelons proportion, enfin le caractère de tout son être, qui est la variété dans l'unité, autrement dit l'harmonie.

En transportant cette triple loi de sa nature, l'ordre, la proportion et l'harmonie, dans les édifices qu'il bâtit pour les besoins de sa vie ou qui doivent représenter ses croyances, l'homme a créé l'architecture. C'est aussi par l'application de ces principes aux ouvrages d'argile qu'il a créé la céramique.

Mais, tant que les produits de la roue et du four n'ont servi qu'aux usages journaliers et n'ont été que des ustensiles né-

cessaires ou seulement utiles, la céramique n'a été qu'une industrie et il lui a suffi, pour plaire, de la *convenance*, qui est le juste rapport de la forme à la destination de l'objet. Que le vase où l'on devait puiser l'eau des fontaines fût commode à soulever et à porter, qu'il pût tenir facilement sur la tête d'une jeune fille, que la capacité en fût proportionnée aux forces féminines, il n'en fallait pas davantage. Mais du jour où l'œuvre du potier a été conçue comme un symbole, du jour où le vase a été imaginé, non plus pour un usage domestique, mais pour exprimer une pensée ou un sentiment, pour devenir un présent d'amitié, un gage d'amour ou un pur objet de luxe, la céramique s'est élevée au rang des arts, et c'est alors qu'elle a dû se soumettre aux trois conditions éternelles du beau : l'ordre, la proportion et l'harmonie.

Et cette corrélation de la céramique avec la figure humaine est si vraie, qu'elle est manifestée jusqu'à l'évidence par le langage. Les termes qui désignent les divers membres du vase : les lèvres, le col, le collier, les oreilles, les épaules, les flancs, la panse, le pied, disent assez que cette grande analogie des créations de l'homme artiste avec la figure humaine a toujours été présente à l'esprit des peuples qui ont inventé les perfectionnements de la céramique et en ont créé la langue.

On peut donc, en se rattachant à cette analogie, établir quelques principes touchant la forme, d'abord, et ensuite le décor des vases.

La première condition de la forme céramique est d'avoir un sens bien accusé ou, si l'on veut, une dimension dominante. Le corps humain est une figure dont la largeur est contenue cinq fois dans la hauteur. A l'exception des rayonnés, les animaux sont tous plus longs que larges comme les

quadrupèdes, ou plus larges que longs comme certains poissons, ou bien ils sont développés en épaisseur, comme les éléphants, mais toujours leurs corps ont une direction remarquable, un sens prononcé. Le carré en plan et le cube en élévation, faute d'avoir un sens, sont des configurations ingrates qui ne se trouvent, dans les créations de la nature, qu'au sein du règne minéral, et qui ne sauraient paraître dans les ouvrages de l'homme que pour y introduire exceptionnellement cette aigreur de la dissonance qui contribue à l'harmonie.

Tout produit céramique, à moins d'être rond, doit avoir une dimension dominante, et il y a une raison esthétique pour qu'il en soit ainsi : c'est qu'il n'est pas possible de mettre du sentiment dans une œuvre d'art sans y montrer une sorte de partialité pour telle forme, telle lumière, telle couleur.

Par un nouveau trait de ressemblance avec l'architecture, la céramique a ses trois ordres, auxquels on peut ramener les variétés sans nombre qui distinguent ses ouvrages. Un vase qui n'est pas soumis à des conditions d'utilité et qui a été conçu pour être beau, affectera infailliblement ou une simplicité fière et forte — l'accent dorique, — ou un délicatesse gracieuse — le caractère ionique, — ou un air de richesse et de magnificence — le mode corinthien.

Toutes les nuances de la volonté, toutes les variantes du goût et même de la fantaisie pourront trouver place dans les intervalles qui séparent ces trois ordres, en se rapprochant plus ou moins de l'un, en s'éloignant plus ou moins de l'autre. Mais en dépit de ces variétés, qui peuvent être innombrables, la forme devra être *une* par l'intention, *une* par le sentiment, et elle sera d'autant meilleure qu'elle sera plus décidément conforme à l'idée d'austérité ou de pompe, de grâce ou de force, de douceur aimable ou de majesté imposante.

L'unité de la forme doit donc se définir ici par l'unité de l'impression qu'elle produit. Il tombe sous le sens qu'un vase ne peut être simple en haut et riche en bas, fouillé curieusement dans le cul-de-lampe et tristement nu dans le col.

II

LES FORMES DE LA CÉRAMIQUE, SELON QU'ELLES AFFECTENT LE CARACTÈRE DE LA DIGNITÉ OU CELUI DE LA GRACE, DÉRIVENT DU CYLINDRE ET DU CÔNE, OU BIEN DE LA SPHÈRE ET DE L'ŒUF.

Les formes primitives et génératrices de la céramique sont de deux espèces, les unes présentant dans leur silhouette des lignes droites, les autres des lignes courbes.

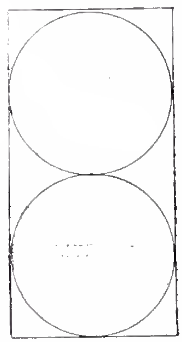
Les formes primitives relevant de la ligne droite sont le cylindre, le cône, et le claveau qui n'est que le cône renversé.

Les formes primitives, engendrées par la ligne courbe, sont : la sphère et l'œuf, lequel, en se renversant, donne une troisième forme, la forme ogivoïde.

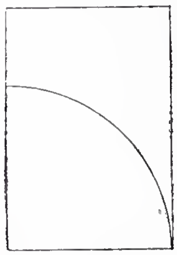
Les premières, par cela seul qu'elles ont une direction en ligne droite, répondent au même sentiment que l'architecture rectiligne : elles ont un caractère grave ; les secondes au contraire, par la souplesse de leurs contours curvilignes, se rapportent au mode féminin, à la grâce.

La forme cylindrique, assez rarement employée chez les anciens à cause de sa roideur, a cependant de la dignité ; elle peut jouer un rôle dans la décoration d'un appartement par le contraste de ses parallèles verticales avec des lignes tourmentées et enroulées. Mais le cylindroïde, considéré en

lui-même, n'est admissible dans l'art du potier qu'à la condition de n'avoir pas moins de deux diamètres, ni plus de deux et demi. Un artiste qui a écrit avec beaucoup de

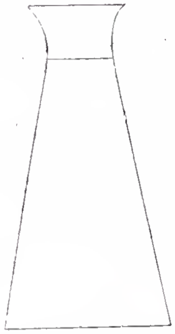


Hauteur au minimum du cylindre en céramique.

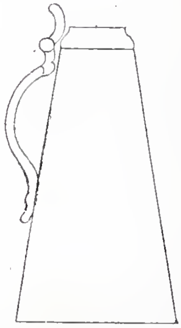


Élévation de trois demi-diamètres.

réflexion et de savoir sur la céramique, Ziegler, donne comme une des proportions convenables au cylindroïde une hauteur égale à trois fois le rayon; mais cette proportion



Rétrécissement de l'orifice et cavet.



Placement calculé de l'anse.

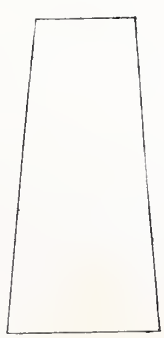
est courte, et au lieu de corriger la pesanteur naturelle du cylindre, elle l'accentue. En architecture, les proportions d'une porte à jambages perpendiculaires sont : au minimum de 24 sur 12 et mieux de 25 sur 12; au maximum, de

30 sur 12, c'est-à-dire de cinq fois la demi-largeur. Or, la céramique, lorsqu'elle emploie les lignes de l'architecture, ne saurait échapper aux lois de ce grand art.

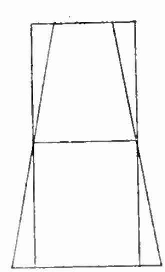
Une autre condition du cylindroïde est de se terminer par une légère moulure sortante ou rentrante, soit par un cavet qui évase l'embouchure, soit par un rétrécissement de l'orifice, car il faut craindre que le cylindroïde ne ressemble à un tuyau tronqué au hasard, et il importe que l'artiste marque par une déviation de la ligne dominante aux deux extrémités du cylindre, ou tout au moins à l'extrémité supérieure, le point précis où il a voulu arrêter ses lignes et finir sa forme.

La proportion qui donnerait au cylindroïde une élévation égale à trois demi-diamètres peut convenir aux produits d'un usage domestique et journalier, comme une canette, une tasse à déjeuner, un pot à tabac; mais dans tout ce qui est ustensile, le beau étant subordonné au commode, l'industrie l'emporte sur l'art, et la grâce ne peut venir que par dessus le marché.

Si les parois du cylindre s'inclinent vers le centre du cer-



Forme conique.



Cône ramené au cylindre.

cle qui l'a engendré, la forme devient conique et cette forme primitive est une de celles qui sont communes à l'architecture et à la céramique.

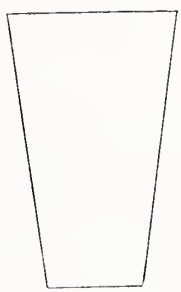
Le mot conique ou conoïde ne s'applique pas uniquement aux formes qui ont pour base un cercle ; on l'emploie aussi pour désigner les figures dont la base est un polygone, lesquelles présentent en élévation une surface prismatique. Il en est des proportions du cône comme de celles que comporte le cylindre, et cela s'explique par cette observation que le cône peut être ramené à un cylindre de même hauteur, et doit être considéré comme ayant la même largeur que le cylindre, en mesurant cette largeur sur le diamètre moyen, comme fait le géomètre pour calculer la contenance du vase.

Les Égyptiens affectaient d'imprimer à leurs monuments le caractère d'une solidité et d'une durée éternelle par l'inclinaison des parois qui faisait pyramider, non seulement les pleins du mur, mais le vide des pylones. L'expression du cône est donc plus grave encore que celle du cylindre parce qu'il s'y attache une idée de stabilité et de résistance. Toutefois cette gravité devient de la froideur dans un conoïde, si elle n'est pas corrigée, soit par un évasement qui rachète en partie le rétrécissement du diamètre supérieur, soit par une moulure qui adoucisse l'aridité des bords, soit par une anse courbe qui vienne contraster avec la rigidité des parois en ligne droite.

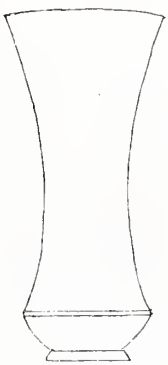
Lorsqu'un vase a une destination utile, lorsqu'il a été fait pour servir réellement à porter un liquide ou à le verser, il faut que l'anse soit calculée de manière à faciliter, même en apparence, le transport ou le versement. Dans le premier cas, ainsi que l'observe Ziegler, l'anse doit être arquée ou fixée d'un bord à l'autre, comme l'anse du panier. Si le vase est destiné à transporter et à verser, l'anse doit s'attacher assez haut et se prolonger assez bas pour que le vase plein ne laisse pas échapper le liquide et pour que la main, le portant sans trop de fatigue, descende jusqu'au point où elle peut

vider le vase sans obliger celui qui le porte à une contorsion.

Et lors même que le produit céramique a été inventé dans une intention purement décorative, il convient d'y appliquer les mêmes lois que la convenance avait dictées, ou du moins de les rappeler, par la raison que le spectateur aime à retrouver l'idée primitive de la destination, même dans les



Forme clavoïde.



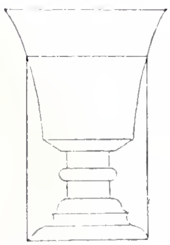
Cornet de forme japonaise.

objets qui en ont changé. C'est ainsi que certains membres de l'architecture y sont introduits pour figurer ce qu'ils ne sont plus, et pour nous plaire par une expression simplement métaphorique. A ce point de vue, les anses sont plus nécessaires encore dans les conoïdes que dans les cylindroïdes parce que les vases coniques n'ont point de prise et que l'imagination les voit glisser dans la main qui les porterait.

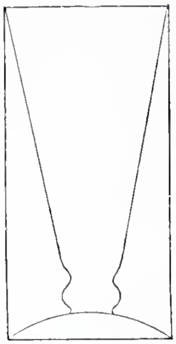
Mais, avant d'approfondir la question des anses et des moulures, il convient de poursuivre l'examen esthétique des formes élémentaires.

Le cône renversé, appelé clavoïde, ressemble en effet aux claveaux d'un arc, et surtout au maître-claveau, qui est la clef. Les vases de ce genre n'ayant aucune stabilité ne comportent pas les mêmes proportions que le cylindre et le cône : le clavoïde ne saurait avoir en hauteur plus de deux fois sa

largeur, mesurée sur le diamètre moyen. Cette forme, pour peu qu'elle paraisse solide, est agréable parce qu'elle est expansive. Au lieu que le conoïde se rétrécit en se dévelop-



Base égale au diamètre moyen.



Base égale au diamètre supérieur.

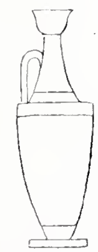
pant et tend à se fermer, la clavoïde s'épanouit en grandissant; il offre sa liqueur, il s'ouvre au regard et au désir, aussi est-ce la forme préférée du vase à boire.

Mais une telle forme ne pourra dépasser les proportions indiquées, si elle ne regagne une solidité réelle et apparente en reposant sur une base qui rassure l'œil. Et cette base devra être égale au diamètre supérieur, ou tout au moins au diamètre moyen. Pourquoi? parce que l'on ramènera ainsi la forme évasée du clavoïde à celle du cylindre, d'où elle dérive. Le claveau, ou si l'on veut, l'entonnoir, n'est en effet qu'un cylindre rétréci graduellement par en bas, de même que le cône est un cylindre graduellement rétréci par en haut. En redonnant au claveau une base égale à son diamètre supérieur, on lui rend la stabilité des figures cylindriques, et la grâce y trouve son compte, parce que l'œil de l'esprit éprouve une satisfaction secrète à deviner dans ce qu'on lui montre quelque chose qu'on ne lui montre point.

Maintenant, d'innombrables inventions, des formes d'une

variété sans fin vont sortir de ces rudiments fournis par la géométrie rectiligne, je veux dire ici par les figures élémentaires qui s'élèvent en ligne droite.

Si l'on déprime le cylindre dans son milieu et mieux encore aux deux tiers de sa hauteur en arrondissant les extrémités,



Lécythus athénien.



Vase fusiforme.

on obtient une forme qui rappelle les jolis vases de pharmacie en majolique italienne qui attendent leur couvercle. Si la dépression se fait en courbe rentrante tout le long du cylindre jusqu'au septième environ de sa hauteur, il suffira de retourner la courbe en dedans vers la base pour produire la forme de ces cornets élégants dont nous rencontrons tant d'exemples dans la céramique chinoise ou japonaise.

Une légère inflexion des parois à leur extrémité, l'effacement d'un angle, une droite qui s'assouplit doucement pour changer un instant de direction, suffiront pour transformer le cylindre en corolle imitant la trompette du liseron ou la cloche des campanules. Un renflement imperceptible dans les parallèles, semblable à l'*entasis* des colonnes grecques, fera tourner le cylindre au conoïde et dessinera ces canettes hautes qui semblent serrer leurs lèvres pour ne point prodiguer la liqueur qu'elles contiennent.

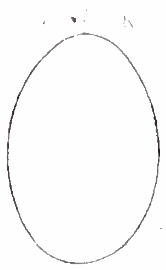
Mais il importe de remarquer qu'en dépit de la diversité des formes qui dérivent du cylindre et du cône, le caractère général de ces formes est grave et le sera d'autant plus

que les lignes droites conserveront leur rigidité. On peut dire des cylindroïdes et des conoïdes, aussi bien que de leurs formes combinées, dont le *lécythus* athénien est un exemple, qu'ils appartiennent à l'ordre dorique de la poterie.

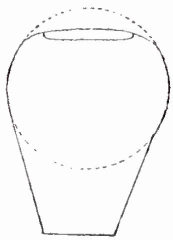
La grâce féminine ou ionique naîtra du mélange des surfaces concaves et convexes rachetées l'une par l'autre ou corrigées par quelques parties rectilignes peu développées. Ceci nous conduit à la seconde espèce des formes élémentaires.

Aux figures primitives dont l'élévation est en lignes droites, qui sont le cylindre et le cône, correspondent deux autres formes également primitives qui sont la sphère et l'œuf. Et de même que le cône renversé donne lieu à une troisième figure, le clavoïde, de même l'œuf, pouvant être considéré la pointe en haut, devient alors une troisième configuration, l'*ogivoïde*.

La forme sphérique a dû engendrer facilement les mesures



Ogivoïde.



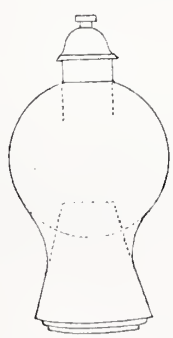
Vase de forme canopienne.

de capacité. Comme le cercle est la figure qui contient la plus grande surface dans le moindre des périmètres, ainsi la sphère est la forme qui renferme le plus de matière ou le plus de vide sous la plus petite des surfaces. Aussi, dans le principe, lorsque la céramique n'avait en vue que la création de meubles utiles, les vases ont affecté la forme sphéroïdale, et

il a suffi que les pôles en fussent légèrement aplatis, comme le sont les pôles de notre planète, pour que le vaisseau pût se soutenir sans pied ; mais dès que le potier a recherché l'embellissement de l'utile, il a fallu, pour modifier le sphéroïde, y introduire, y enchâsser des formes qui vinssent varier l'unité sphérique sans la détruire.

Ainsi, en supposant que la boule primitive un peu aplatie dans le haut ait pénétré dans un clavoïde, cette pénétration donnera le vase dit canopien, dont la forme était fort usitée en Égypte où Canope était adoré comme dieu des eaux. Et si l'on suppose le sphéroïde emmanché dans un cône servant de base à la sphère, on aura, au moyen d'un léger adoucissement des angles, une potiche qui pourra se terminer par une embouchure conique ou clavoïde, embouchure dont une certaine inflexion fera une corolle campaniforme.

De la sphère dérivent les vases pomiformes, piriformes et turbiniformes, c'est-à-dire ayant le galbe de la pomme, de la poire, de la turbine. De pareils vases ne sauraient avoir de la



Sphéroïde pénétré par un cône (potiche chinoise).



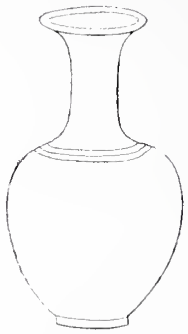
Surahé persane.

grâce qu'autant que leur convexité pesante aura été compensée par l'allongement du col — ce qui donnerait la forme de la

surahé persane — ou par l'addition de deux anses expansives, ce qui veut dire développées dans un sens oblique à l'horizon.



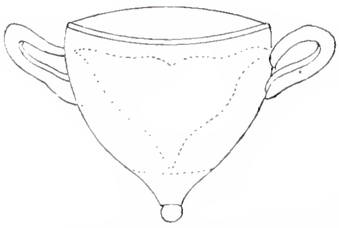
Caractère d'obésité dans le vase.



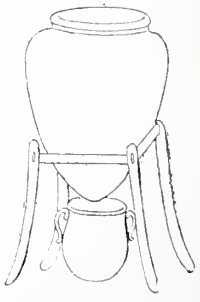
Lagène égyptienne oviforme.

Mais il faut prendre garde, quand on combine des formes différentes, de ne pas sacrifier au plaisir momentané des yeux cet aspect prononcé de physionomie que peuvent donner à un vase les proportions courtes de sa silhouette, ses contours pleins et l'obésité même de sa panse. Il ne faut pas, en un mot, chercher la grâce aux dépens du caractère.

La grâce, disons-nous : elle appartient naturellement aux



Vase infundibuliforme à anses (en entonnoir).



Forme turbinée. Vase apode (sans pied).

formes qui dérivent de l'œuf. L'œuf n'est pas seulement un emblème sacré de la génération ; il en est aussi le principe visible et tangible, l'harmonieuse image.

Il y a presque toujours de la grâce dans une composition céramique lorsque l'œuf en a été l'élément principal. On en peut citer pour exemples les jarres turbinées et apodes ; les lagènes à long col et les amphores oviformes de l'antique Égypte ; les vases biformes semi-oves au corps campanulé, comme on en trouve dans la poterie grecque de la Campanie ; les ellipsoïdes allongés, tronqués par le bas ou soutenus sur un pied colliforme, les coupes en entonnoir ou, suivant l'expression consacrée, infundibuliformes, séparées de leur support et accompagnées élégamment d'anses horizontales ; les aiguières italiennes d'Urbino, de Castel-Durante, de Chaffagiolo ; les vases de pharmacie de la dernière époque ; la gourde chinoise à double renflement ovoïde, et la gourde japonaise à trois lobes et à double étranglement.

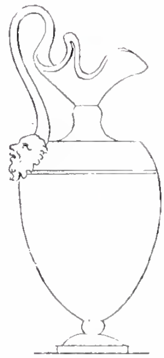
III

LES FORMES DE LA CÉRAMIQUE RELEVANT DE LA GÉOMÉTRIE, PEUVENT ÊTRE ENGENDRÉES, MÊME DANS LEUR GRACE, PAR LE COMPAS DU GÉOMÈTRE.

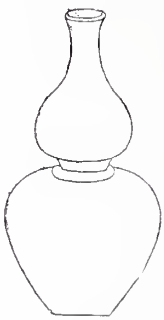
Il se peut sans doute que la grâce soit enfantée par la seule fantaisie d'un esprit bien fait, et pourtant c'est dans les lois de la science la plus austère, c'est dans les principes de l'aride géométrie que la grâce elle-même prend sa source, la grâce céramique.

Soit que l'ovale ait été engendré par une section conique, soit qu'il dérive de la sphère, cette courbe gracieuse est dans la main du géomètre, qui par le seul tracé du compas et de la règle peut la décrire en son élégance et n'a besoin, pour en composer un vase, que de la combiner avec des segments de cercle. Serlio, dans le premier livre de son *Architettura*,

donne des moyens ingénieux de dessiner avec la règle et le compas des profils de vases aux formes ellipsoïdes ou sphéroïdales, et de parcourir ainsi les divers degrés de la plénitude et de la sveltesse, depuis la configuration du sphéroïde



Aiguière italienne.



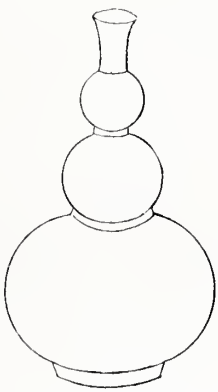
Gourde chinoise.

comprimé et trapu, jusqu'au galbe désinvolte des modèles oviformes les plus allongés.

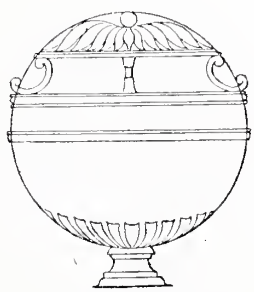
Le géomètre peut aussi décrire une petite portion de parabole et en faire le culot d'un vase qui sera plein de caractère, si le haut du vase correspond à la partie inférieure, soit par analogie, soit par contraste, ou bien une coupe apode qui représentera le commencement d'une ellipse infinie. Sans doute les opérations du potier ne sont pas graphiques, elles sont plastiques ; mais les courbes que produit le tour en mouvement autour de son axe étant des courbes sphéroïdales et les autres courbes étant obtenues par le moulage, il en résulte que le dessin doit précéder les opérations du potier, s'il veut se rendre compte de la projection future de son vase, en clair sur un fond sombre ou en vigueur sur un fond clair. En examinant les poteries grecques, si finement régulières en leurs contours, on s'aperçoit que les potiers qui les façonnèrent avaient étudié les sections coniques.

Ainsi la géométrie est la génératrice même des formes que

l'on croirait nées du caprice. Tel vase peut s'inscrire dans un cercle parfait, et pour qu'il soit autre chose qu'une sphère, il suffira qu'on ait divisé son diamètre vertical en six parties, dont trois pour le culot et une pour les flancs ; la cinquième partie mesurera la hauteur du col évidé et la sixième le con-



Gourde japonaise.



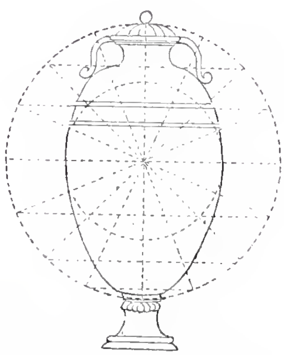
Vase pomiforme (d'après Serlio).

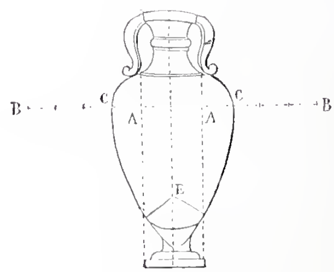
vercle. Le pied sera égal à l'une des six parties du diamètre, de sorte que le sphéroïde tout entier aura sept divisions sensibles à l'œil et présentera des contours pleins sans être trop lourd.

Pour dessiner une forme plus élancée, le compas pourra suffire encore, comme l'expliquent les figures données par Serlio dans son ouvrage. En prenant pour rayon la moitié de la hauteur que le vase doit avoir, moins son pied, on tracera un cercle et dans ce cercle on en décrira un plus petit, dont les rayons iront joindre la grande circonférence, divisée en parties égales. Si on trace des horizontales à chaque division du grand cercle, et que de tous les points où le petit cercle sera coupé par les rayons l'on élève et l'on abaisse des perpendiculaires sur les transversales, les points d'intersection marqueront la courbe que doit suivre le crayon pour former

le culot du vase et serviront aussi à guider le dessinateur pour en tracer les épaules, le col et l'embouchure.

Mais la règle et le compas, dans la fatalité de leurs mesures et de leurs contours, feront naître encore d'autres élégances variées à l'infini. En voici un exemple, tiré des dessins du même architecte. Étant donné deux lignes qui se croisent à angles droits, l'une horizontale, l'autre verticale, si l'on divise





la première BB en dix parties égales, la seconde en huit, en plaçant successivement à droite et à gauche une pointe du compas à l'extrémité B de l'horizontale, et l'autre à la septième partie, on tracera deux arcs de cercle qui se rencontreront au bas de la verticale. Ensuite, si l'on tire deux parallèles à cette ligne, qui passeront par les points A, c'est-à-dire par la quatrième et la sixième division de l'horizontale, ces parallèles couperont les arcs de cercle en deux points qui se trouveront à égale distance du point E et donneront la longueur du rayon par lequel sera décrit le culot du vase. Enfin si l'on prend le point A pour centre et AC pour rayon, l'arc de cercle que tracera de chaque côté ce rayon, formera les épaules du vase, il restera deux parties pour le col et l'embouchure, les anses venant s'agrafer comme d'elles-mêmes aux lèvres et aux épaules. Quant au pied, il suffira d'une partie

pour en mesurer la longueur, et de deux pour la largeur.

Que si l'on voulait obtenir une forme moins svelte et une courbe se rapprochant de celle qui caractérise l'échine du chapiteau dorique, on diviserait la ligne horizontale en douze parties et la ligne verticale en dix, au moyen d'une ouverture de compas égale à neuf parties de l'horizontale, on décrirait deux arcs de cercle qui se rencontreraient au pied de la perpendiculaire, et par des procédés semblables à ceux que Serlio a indiqués, on dessinerait la courbe des épaules qui occuperait, avec le col jusqu'à l'embouchure, trois divisions.

Il est donc vrai que la géométrie n'est pas étrangère à la grâce. Elle s'y prête, au contraire, et, dans sa rigueur inexorable, elle a consenti à être charmante.

En résumé, la sévérité dorique et la grâce ionienne, autrement dit l'ordre viril et l'ordre féminin, se rattachent, d'un côté aux formes dérivées du cylindre et du cône, de l'autre à celles qui ont pour principes la sphère et l'œuf.

A l'origine, dans l'architecture antique, où ont brillé les ordres, il n'y en avait, à proprement parler, que deux, le dorique et l'ionique. Le troisième, dit corinthien, naquit plus tard et ne fut porté à sa perfection que par les artistes romains, ou plutôt par les artistes grecs travaillant à Rome. Le caractère du mode corinthien étant la richesse et la magnificence, c'est surtout par les ornements sculptés, gravés ou peints, qu'il doit se distinguer dans l'art céramique.

Quant à la forme, elle sera nécessairement une combinaison de celles qui répondent à la dignité, d'une part, de l'autre, à la grâce. Pour le style pompeux, la prédominance des lignes droites aurait trop de sévérité, et le triomphe des lignes courbes, trop de délicatesse. Il y faut un mélange des deux éléments, à doses à peu près égales. Il faut que les surfaces concaves et convexes y soient tempérées par des lignes non

rompues et par des plans fermes. Mais, encore une fois, le mode corinthien des vases sera caractérisé surtout par l'opulence des couleurs, par la discrète abondance des ornements ciselés ou incrustés, par l'addition des matières précieuses, par l'invention et le travail des anses, par le choix des moulures, telles que bandeaux, baguettes, côtes, cannelures, godrons, fils de perles, boutons, fleurons, guirlandes, fruits, branchages, feuilles d'eau, rosaces, entrelacs et rubans, sans parler des têtes de béliers ou de satyres, des chimères, syrènes, serpents, oiseaux, scarabées et autres figures accessoires que l'imagination de l'artiste peut multiplier à l'infini.

Toutefois, il importe de remarquer, au sujet des moulures, qu'elles ne sauraient s'adapter à la céramique proprement dite, à moins qu'elles ne soient d'une extrême délicatesse et d'une épaisseur presque insensible.

S'il s'agit en effet de poteries en faïence, les moulures y perdraient toute finesse parce qu'elles seraient empâtées dans la lourdeur et l'opacité de la couverte. Quant à la porcelaine, comme elle n'est que l'enveloppe mince d'un vide, il n'est pas naturel d'y accuser, à la surface, des épaisseurs qui ne répondent pas à un évidement caché ou à une division intérieure, et qui d'ailleurs diminueraient la légèreté et la transparence de la matière. Aussi ne voit-on pas ou presque pas de moulures sur les vases grecs, chinois, japonais, c'est-à-dire sur les plus beaux vases que l'on connaisse. Le soin des moulures est réservé au décorateur qui les feindra au bout du pinceau.

Nous verrons cependant plus tard que des exceptions à ce principe ont été amenées dans la porcelaine, par les développements d'une fabrication compliquée et riche, et par l'ambition que l'on a eue d'imiter en pâte les vases composites de marbre, de porphyre ou d'albâtre, et de faire sentir alors, par des moulures, les attaches des divers membres et les accents de la construction céramique.

Il convient donc, sous le bénéfice de cette remarque anticipée, de renvoyer au chapitre du décor une partie des observations touchant la magnificence, la pompe et la richesse des vases.

Mais c'est à la forme et à l'ensemble de la silhouette qu'appartiennent d'abord les anses.

IV

LES ANSES DU VASE ONT BEAUCOUP D'IMPORTANCE DANS SA FORME ET DE SIGNIFICATION DANS SA BEAUTÉ.

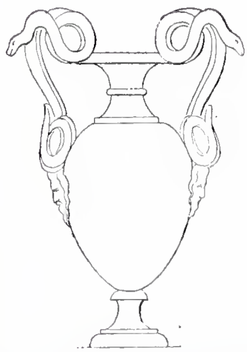
Au propre comme au figuré, l'anse est un moyen de prendre les choses. Un philosophe a dit : la nature nous a enseigné l'art de souffrir les offenses en leur donnant des anses et des poignées. Le sage les prenant par là en est moins blessé que le vulgaire. De même un vase devient incommode pour la main, si on ne peut le saisir facilement, et incommode pour l'esprit s'il ne paraît offrir aucune prise facile. L'anse est donc nécessaire toutes les fois que le vaisseau ne présente pas, comme la gourde, par exemple, une dépression par laquelle on puisse l'appréhender aisément et le manier. Dans la céramique ornementale, l'anse n'est qu'une allusion à l'utilité primitive, une satisfaction gracieuse donnée au regard.

Cela est si vrai, que l'urne antique n'a point d'anse, parce qu'étant destinée à conserver la cendre des aïeux et à rappeler leur mémoire, elle devait rester immobile dans la maison parmi les divinités domestiques et que dans les circonstances où la famille avait à se déplacer, à changer de demeure, à s'expatrier, à fuir, les femmes et les enfants emportaient ces restes chers et vénérés en les tenant dans leurs bras, de même

qu'Anchise emporte ses dieux pénates quand il s'enfuit sur les épaules d'Énée.

La première condition pour qu'une anse soit agréable à l'œil, c'est qu'elle ait été conçue en même temps que le vase. Il est clair, en effet, que l'intention de mettre une anse ou deux anses aura modifié les profils de la forme en dispensant le dessinateur de ménager dans le pivot ou dans le col une concavité qui permette de saisir le vase et de le porter. De plus, le rapport entre la largeur et la hauteur se ressentira de l'addition des anses, si elles ont été mises après coup. En voici un exemple frappant, tiré des poteries italiennes :

La majolique dont on voit ici le dessin — c'est un simple



Vase de pharmacie (majolique italienne).

vase de pharmacie — semble avoir été surchargée de ses deux anses quand le vase était fini déjà et pouvait parfaitement s'en passer, car si l'on supprime les deux serpents enroulés qui s'appuient sur les épaules et sur les lèvres du vase, il reste une forme élégante et proportionnée à souhait, tandis que la superposition des enroulements a défiguré le premier dessin, en faisant porter sur une base chétive la masse des deux anses superposées. Le dessinateur, s'il avait d'abord conçu l'ensemble de son vase avec les serpents qui lui servent d'anses, l'aurait sensiblement agrandi.

Mais les convenances de la forme sont bien différentes selon que le vase n'a qu'une seule anse ou qu'il en a deux ; l'anse unique pourra être beaucoup plus grande que l'anse double. Il n'y a rien de choquant à ce que l'anse d'une théière, d'une tasse; d'un pot à crême soit, en hauteur, égale à la moitié et même aux trois cinquièmes du vaisseau. Quelquefois, elle est exceptionnellement d'une proportion plus grande encore, mais seulement lorsqu'elle est placée de manière à dépasser l'embouchure, comme dans le *cyathus* étrusque, où elle semble faite pour puiser au fond d'une jarre, ou bien pour que l'échanson puisse verser des boissons chaudes sans se brûler les doigts.

Toutes les fois qu'elle est unique, l'anse a un caractère évident d'utilité. Elle indique la façon dont l'objet sera manié



Cyathus étrusque.

et porté. Quand elle se trouve adaptée aux flancs de l'antique œnochoé, ou d'une théière chinoise, ou d'une canette allemande, ou d'une aiguière, elle en accuse l'usage, et souvent alors elle correspond, soit à un bec sensiblement allongé, soit à un goulot qui, en guise de symétrie, fait une pondération dans la silhouette. Il est alors naturel que la forme de l'anse soit calculée en vue de ce qui lui fera pendant.

Au contraire, dans la céramique décorative, le parallélisme des anses est voulu. Le grand principe de la répétition repa-

raît ici dans toute sa force, et l'analogie tirée de la figure humaine s'impose à l'artiste. L'homme est *un*, justement parce qu'il est double. C'est en lui donnant deux yeux pareils, deux oreilles semblables, deux bras égaux, deux jambes égales, que la nature a exprimé en lui l'unité, car si l'homme avait, par exemple, le bras droit plus long ou plus court que le bras gauche, nous croirions voir en lui deux êtres mal soudés. De même, un vase qui n'offrirait point une symétrique répétition de l'anse manquerait d'unité, et conséquemment de la dignité monumentale, par cette double raison que l'utilité



Canthare étrusque.

domestique est un obstacle à la beauté libre, et que tout commencement d'alternance, tout ce qui ressemble à une pièce de rapport, tout ornement impair, à moins qu'il ne soit placé sur la ligne médiane, appartiennent à la céramique purement industrielle et ne sauraient convenir à des vases décoratifs, à ceux que les Italiens appellent *da pompa*. L'amphore décorée de peintures qui, remplie d'huile sacrée, devenait le prix du vainqueur dans les jeux panathénaïques, était un vase à deux anses, comme le dit d'ailleurs la racine grecque du mot amphore αμφι, qui signifie des deux côtés.

En se rattachant à ce principe incontestable que Ziegler

appelle la loi du *sens*, — c'est-à-dire d'une dimension dominante — on évitera les déplaisantes configurations que produisent des anses développées en largeur quand le vase est en lui-même prononcé en hauteur. Il est tel canthare étrusque dont l'élégance est gravement altérée par cette contradiction, qui fait hésiter le regard entre l'extension horizontale et l'élancement perpendiculaire, tant il est vrai que le contraste doit toujours être conçu au profit de l'unité, et que mettre un peu de variété dans une forme ne doit être qu'un moyen d'en assaisonner l'harmonie.

V

DANS LA COMPOSITION DES VASES L'IMITATION DOIT ÊTRE EN GÉNÉRAL ANALOGIQUE PLUTOT QUE RIGOUREUSE ET ELLE NE DOIT PAS S'ÉTENDRE A TOUS LES RÈGNES DE LA NATURE.

Elles sont innombrables, encore une fois, les configurations de vases qui peuvent naître de la combinaison des droites avec les courbes et des formes cylindriques et coniques avec les formes sphéroïdales et ovoïdes. Mais la fantaisie a des limites marquées par ce raffinement de la raison qui est le goût.

En général, l'imitation est un principe hostile au beau, dans l'art céramique, surtout quand on la pousse jusqu'à la vérité littérale et qu'on l'applique indifféremment à tous les règnes de la nature. Il est permis sans doute que l'artiste, s'inspirant des grâces qu'il a observées dans les créations inférieures, imite le calice des fleurs, qui boit l'eau du ciel, ou reproduise le type de certains fruits, tels que la pastèque, le giraumont, la calebasse, qui une fois débarrassés de leur

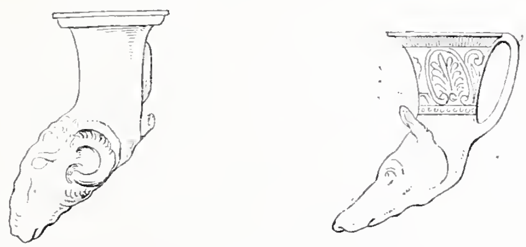
pulpe, peuvent servir de récipient. C'est ainsi que les Chinois font quelquefois des théières ayant la forme d'une pêche, et qu'il est des hydries antiques et des œnochoé dont l'embouchure rappelle les inflexions du trèfle ou les lèvres d'une coquille... Mais il n'en est pas ainsi de l'imitation que l'on ferait en céramique des formes animales. Celles-ci n'y peuvent trouver place qu'à titre d'ornement accessoire.

Façonner un vase à l'image d'une tête humaine, par exemple, comme on l'a pratiqué très anciennement au Mexique et au Pérou, c'est provoquer l'idée repoussante d'un crâne évidé où l'on va boire. La figure d'un poisson, d'un oiseau, d'un chien, d'un éléphant, et à plus forte raison celle de l'homme répondent à un organisme divinement travaillé pour la vie, la sensibilité et le mouvement ; il répugne donc de changer ces figures en ustensiles inertes, de les torturer pour les faire servir à un usage familier. Et cette transformation serait encore choquante lors même qu'elle aurait un but plus élevé que l'utilité domestique, celui d'orner un grand jardin, un beau palais, un temple.

Lorsque l'architecture antique emploie des télamons en guise de piliers ou en manière de colonnes, elle a soin d'imprimer à ces figures humaines un sourire bestial et un certain caractère d'animalité, conformes à la fonction de servitude qu'elles remplissent. Dans le même esprit, mais avec plus de délicatesse, les Athéniens, quand ils firent poser un entablement sans frise sur des têtes de femmes, eurent l'attention de rassurer le spectateur par l'allégement du fardeau ; et pour laisser une signification symbolique à ces colonnes humaines, ils ne voulurent point qu'elles eussent l'air de gémir, même en effigie, sous le poids de l'architrave. Admirables leçons données par le génie grec à la céramique !

C'est donc partiellement et comme accessoires que le potier peut introduire décemment les animaux dans ses composi-

tions céramiques. Les rhytons grecs se terminent souvent par une tête de chien, de bélier, de renard, dont le museau perforé laisse couler un filet de vin dans la bouche du satyre et de la bacchante; mais de pareilles images n'ont rien de ré-



Rhytons grecs.

pulsif parce qu'elles sont en appendice et à l'état de métaphores.

Ainsi, les têtes de bouc, les masques de faune, les pieds de biche, les reptiles, les mascarons et les êtres fantastiques, syrènes, griffons, dragons, chimères, monstres, peuvent entrer dans les compositions céramiques, soit pour former les anses ou pour en orner les attaches, soit pour faire office de couvercles, soit pour ajouter à la grâce du support. Mais il importe, encore une fois, que les animaux et le corps humain ne soient pas le *principal* motif du vase, qu'ils accompagnent seulement la forme et n'y apparaissent que par accession et par fragments.

Lorsque les Égyptiens terminent leurs canopes par une tête d'Isis, cette tête figurant le couvercle du vase en indique la destination funéraire ; elle y est superposée à titre de symbole. La tête humaine, siège de la pensée, surmontant le vase funèbre y apparaît comme une allusion à la survivance de l'âme, et la tête d'Isis, en particulier, comme une image de la génération, signifiant ici la future palingénésie du mort.

Il n'est que les insectes, les scarabées, les abeilles, les mouches, les coquillages, qu'il soit permis de mettre en entier et en relief sur un vase, et il convient alors que l'imitation soit aussi délicatement recherchée et aussi vraie qu'elle doit être conventionnelle et libre dans d'autres proportions et pour d'autres figures. La raison de cette différence est que l'esprit, en s'appliquant à l'observation des petites choses et des petits êtres, ne saurait avoir d'autre curiosité ni d'autre plaisir que d'en apercevoir les fins détails et les grâces menues. A cela près, l'art céramique, aussi bien que tous les arts décoratifs, doit se défier de l'imitation comme d'un moyen contraire au génie même de l'ornement, et cette vérité sera plus frappante encore quand nous chercherons, après les lois du sentiment dans la forme des vases, les lois du goût qui doit présider à leur décoration.

Mais, avant d'en venir à cet examen, on peut affirmer déjà qu'il en est de la céramique comme de l'architecture : la décoration doit y être prévue par le dessinateur et implicitement commanpée par la forme. Si l'on veut que le vase reste monochrome et orné seulement de quelques filets dorés ou moulurés, il faudra y épargner les divisions, afin que la couverte colorante dans laquelle on l'aura immergé produise une belle tache de couleur qui sera d'autant plus franche, d'autant plus vigoureuse et savoureuse qu'elle s'étendra sur des surfaces non rompues et y fera masse. Au contraire, lorsque la potiche devra recevoir des peintures, des ornements distincts et circonscrits, la place de ces ornements et de ces peintures pourra être réservée dans la composition de la forme, au moyen de bandeaux, de listels, de baguettes, de fils de perles. Il faudra bien, par exemple, que tel médaillon futur soit d'avance encadré, que les figures, s'il doit y en avoir, trouvent un champ tout préparé sur une partie plate et verticale, semblable à un larmier circulaire, par exemple, de peur

qu'elles n'aient à se tordre sur une convexité qui les dénature. Si le culot est travaillé à côtes, ce sera pour conduire l'œil du spectateur sur le point le plus orné. Si des cannelures sont creusées dans le collier, ce sera pour faire valoir, par des ombres répétées, les parties qui doivent demeurer claires et lisses.

Il est donc vrai que la forme d'un vase artistement conçu, surtout si c'est un vase de l'ordre pompeux et magnifique, doit donner l'avant-goût des ornements qui l'enrichiront et le pressentiment du décor qui en achèvera la beauté.

Ainsi le principe que les Grecs ont écrit les premiers dans leur architecture — que la décoration doit être solidaire de la construction — ce principe va droit à la céramique, où la forme préconçue et la matière employée doivent conseiller l'ornement qui leur convient. C'est la vérité qui se démontrera comme d'elle-même dans les chapitres suivants.

VI

LES LOIS DU SENTIMENT DANS LA CÉRAMIQUE, COMME DANS LES AUTRES ARTS DÉCORATIFS, TENANT A LA QUALITÉ DES MATIÈRES EMPLOYÉES ET DES PROCÉDÉS MIS EN ŒUVRE, IL IMPORTE D'AVOIR UNE PREMIÈRE NOTION DE CES MATIÈRES ET DE CES PROCÉDÉS.

Le lecteur doit s'attendre que, dans un ouvrage esthétique sur les arts décoratifs, il ne trouvera point leur histoire, ni les détails de leur formation matérielle et de leurs progrès scientifiques. Toutefois, comme le sentiment qu'éveille un objet d'art tient aussi à la qualité des matières qui le composent et aux procédés qui ont servi à lui donner sa forme, il est né-

cessaire de connaître, au moins sommairement, ces différentes matières et ces divers procédés.

En considérant sous ce rapport les vases céramiques, on les peut diviser, comme l'a fait Brongniart, en trois grandes classes :

La première est celle des poteries tendres, rayables par l'acier.

La seconde comprend les poteries dures, rayables par l'acier et opaques.

La troisième, les poteries dures, translucides.

Dans la première se rangent les poteries mates, c'est-à-dire sans glaçures, les poteries lustrées, les poteries vernissées et les poteries émaillées ou faïences communes.

A la seconde appartiennent les faïences fines et les grès-cérames.

A la troisième, la porcelaine dure et la porcelaine tendre, laquelle, malgré le nom qu'elle porte, est une poterie à pâte dure.

Cette savante classification nous fait passer déjà par tous les degrés de la décoration rudimentaire des vases céramiques. La plus simple de ces décorations est aussi la plus ancienne, celle que Brongniart appelle *lustre*. Du limon pétri, façonné à la main, séché au soleil, constitua les premiers vases. Mais ces terres non cuites étaient fragiles et sujettes à se délayer dans l'eau. On imagina de les soumettre à l'action du feu, et d'en augmenter ainsi la consistance et la résistance. Cependant, comme les terres argileuses, après cette cuisson, qu'on n'avait pas su élever à une haute température, restaient encore poreuses et absorbantes, on chercha et on découvrit le secret de les rendre imperméables au moyen d'une couche vitreuse, d'une *glaçure*.

Ainsi de la nécessité naquit la première décoration des vases, décoration élémentaire, mais délicate, le lustre. Les

poteries grecques de l'Attique, de l'Archipel, de la Grande Grèce, de l'Étrurie, et celles de fabrication romaine se montrent le plus souvent revêtues de cette chemise fine de silice fondu et coloré par un oxyde métallique, dont la composition a si longtemps échappé aux analyses des chimistes, et qui, recouvrant de sa mince enveloppe la nudité mate des vases, en ferme les pores et y fait briller le jour.

Un autre genre de glaçure dont l'application aux poteries ne date, selon toute apparence, que du treizième siècle, c'est le *vernis* au plomb, vernis transparent, coloré et plus épais que le lustre. Cette glaçure insalubre couvrit la poterie commune, les ustensiles qui doivent aller au feu du foyer domestique, et le peuple s'y accoutuma, y prit goût, parce qu'il y trouvait un brillant qui flattait l'œil.

Toutefois, l'argile prenait à la cuisson des couleurs déplaisantes que laissait voir la transparence du vernis plombifère. Les potiers, pour cacher ce ton rougeâtre et grossier de la terre cuite, désiraient rendre leur vernis opaque et blanc ; ils y parvinrent en faisant calciner ensemble de l'étain et du plomb. Ce qui était un vernis fut alors transformé en un véritable *émail*. La poterie qui est recouverte de cet émail s'appelle faïence. En Italie, elle a pris le nom de *majolique*, parce que les procédés de fabrication dont se servaient les Italiens avaient été importés des îles Baléares, notamment de Majorque, *Majorica*. Qui dit faïence, dit poterie émaillée. Il y a donc un pléonasme, pour le dire en passant, dans les mots faïence émaillée, que presque tous les auteurs écrivent, et Brongniart lui-même.

L'émail stannifère, qui constitue la faïence, est la même substance vitrifiée et dure, *invetriatura*, dont Lucca della Robbia recouvrit, en 1435, les sculptures en terre cuite qu'il voulait mettre à l'abri des intempéries de l'air, substance que les Maures d'Espagne employaient dans leurs poteries bien avant que Lucca n'en fît l'application à la sculpture en haut ou bas relief.

Mais la faïence dont nous parlons est une poterie tendre dont la couleur se cache sous un émail opaque et empâtant, dont le grain n'est pas assez fin pour se prêter à des formes recherchées, à des contours purs, comme le prouvent les faïences de Rouen et de Nevers, ainsi que les majoliques, dans lesquelles il a fallu rétablir par les traits du pinceau la finesse des profils. De là, l'invention d'un produit céramique plus délicat, la faïence fine ou *terre de pipe*. En introduisant du silex broyé dans l'argile plastique, on en vint à le dégraisser et à le blanchir. Mais une fois la pâte rendue blanche, il n'était plus utile de la cacher sous un revêtement opaque et il convenait, au contraire, d'y appliquer une glaçure transparente. On a donc substitué à l'émail opaque un vernis cristallin plombeux. Le vase façonné ayant été cuit en biscuit, c'est-à-dire ayant reçu au four cette première cuisson qui le laisse mat — on voit ici combien le mot *biscuit* est impropre — le vase, disons-nous, est immergé dans une bouillie claire de matière vitreuse et fusible, qui sera vitrifiée quand la pièce aura passé au four une seconde fois.

Le mélange du silex en poudre avec l'argile plastique a fait donner à cette poterie, qui est une faïence fine, le nom de *cailloutage*. L'invention en est attribuée aux célèbres potiers anglais Atsbury et Wedgwood, qui florissaient au milieu du siècle dernier. Cependant, leur faïence fine, *earthen-ware*, n'est autre que la poterie qui s'était fabriquée en France, à Oiron, en Poitou, de 1525 à 1568, et qui est dite mal à propos faïence de Henri II (1). C'est entre la poterie émaillée ordinaire

(1) L'auteur de l'*Art de terre en Poitou*, M. Benjamin Fillon (de regrettable mémoire), au moyen des connaissances les plus variées et avec une sagacité rare, a établi d'une manière irréfutable que les faïences dites de Henri II ont été fabriquées à Oiron, dans une officine appartenant à la maison de Gouffier, et dirigée par une femme distinguée, Hélène de Hangest, mariée à Artus Gouffier, seigneur de Boisy, grand-maître de France. M. Fillon a également prouvé que les monogrammes qu'on voit sur ces faïences ne sont pas exclusivement ceux de Henri II

et la terre de pipe que se placent les fameuses faïences de Bernard Palissy, sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre consacré à la décoration des vases. La pâte de ces faïences est dure, imperméable, infusible, comme celle des terres de pipe; elle est recouverte d'un émail stannifère, tantôt dur, opaque, très difficilement rayable par l'acier, tantôt plus transparent, plus tendre, et non sans ressemblance avec les glaçures de la faïence fine.

Des améliorations sensibles ont été introduites depuis quinze ou vingt ans dans la fabrication française de la faïence fine. La pâte était à l'origine composée d'argile et de silex : nos potiers y ont ajouté le kaolin qui la blanchit sans la rendre trop courte, et le feldspath qui, donnant au biscuit une légère tendance à la vitrification, en rapproche les molécules et en rend le grain serré. L'emploi du kaolin, du feldspath et du silex dans la faïence fine a même pris un tel développement que l'argile n'y entre plus guère que pour un quart. De plus, par l'addition d'une petite dose d'oxyde de cobalt, aussi bien dans la pâte que dans la couverte, on a éteint ce qui restait de coloration jaunâtre et l'on a obtenu des granits plus blancs que les faïences usuelles.

A la seconde classe des poteries se rattachent les grès-cérames.

On appelle ainsi une pâte d'argile plastique, dégraissée avec du sable et cuite à une très haute température. Cette pâte donne des pièces solides, dures, imperméables par elles-mêmes (c'est-à-dire sans le secours du vernis), pouvant se fabriquer d'une très grande dimension et dont la couleur varie du gris-perle au rouge-brun; elle reçoit ordinairement une glaçure au sel marin, et elle constitue, pour

et de Diane; que celui de Claude Gouffier, fils d'Hélène, se composait d'un H et d'un double C, comme le monogramme royal.

les usages domestiques, une excellente poterie. Mais les grès-cérames communs avec lesquels on fait les cruchons pour la bière et pour les eaux minérales, les pots à beurre, les bouteilles d'encre, les vases chimiques, échappent aux observations de l'esthétique. L'art qui nous occupe doit regarder surtout aux choses dignes d'être ornées.

En mêlant à la pâte des grès-cérames, comme on l'avait fait pour celle des faïences fines, des matières qui entrent dans la composition de la porcelaine, le kaolin et le feldspath, on en compose le grès-cérame fin; lequel se prête à des façonnages plus délicats, comporte des ornements en relief aux contours déliés et purs, et sert à former des objets de luxe, des objets d'art. Par la nature de leurs éléments, les grès-cérames fins tiennent le milieu entre le cailloutage anglais et la porcelaine dure.

Nous voici arrivés à la poterie par excellence, à celle qui fut inventée en Chine quelque deux siècles avant notre ère, la porcelaine, dont les qualités essentielles et distinctives sont la blancheur et la translucidité de la pâte, la dureté et l'inaltérabilité de la glaçure, nommée *couverte*.

L'argile caractéristique de la porcelaine est le kaolin. C'est une terre rocheuse, friable et infusible que l'on combine avec une roche fusible, le feldspath. Une première cuisson de la pâte, qu'on appelle le *dégourdi*, la raffermit assez pour qu'on puisse facilement lui donner la couverte par immersion. Cette couverte consiste en feldspath mêlé de quartz, quelquefois de gypse, mais toujours sans plomb ni étain. Après la première cuisson de la pâte, on la couvre de sa glaçure et les deux substances, pâte et couverte, cuisent ensemble à une température si élevée qu'elle dépasse celle qui est nécessaire à la fusion du minerai de fer. La couverte en se fondant contracte avec la pâte une liaison intime,

presque continue, et le tout devient translucide. Le vase se trouve alors enveloppé d'un émail inaltérable, et l'on peut dire que la porcelaine, même avant qu'elle ait reçu les splendides décorations dont elle est susceptible, est déjà une des plus étonnantes productions de l'industrie humaine s'élevant à la hauteur d'un art.

Mais la composition et les procédés qui viennent d'être indiqués sommairement sont ceux de la porcelaine dure.

Il existe une autre porcelaine qu'on appelle *tendre*, non pour exprimer que la pâte en est moins dure, mais à cause de la tendreté du vernis rayable dont elle est revêtue, et aussi parce qu'elle ne résiste pas à l'action d'une température élevée, c'est-à-dire que la porcelaine tendre, exposée au même feu que la porcelaine dure, serait fondue longtemps avant que celle-ci fût cuite.

Cette belle matière fut inventée en France par ceux qui cherchaient à imiter la porcelaine dure chinoise dont on ignorait alors la composition. La porcelaine tendre se fabriquait à Saint-Cloud dès l'année 1695. C'est un verre à demi fondu plutôt qu'une poterie. La pâte en est formée principalement d'une matière vitreuse, appelée *fritte*, qui, à une température élevée, donnerait du cristal ; mais comme il ne faut qu'une demi-vitrification pour faire de la porcelaine, on mêle à cette fritte une terre marneuse, gluante, qui d'abord la rend ductile, propre au façonnage, et qui en retarde ensuite la fusion. La glaçure dont on l'enveloppe est un vernis plombeux, fusible à une température relativement basse, et facilement rayable.

C'est la porcelaine dite *pâte tendre* qui a valu tant de célébrité à la manufacture de Sèvres, de 1750 à 1764, et dont les produits sont si recherchés sous le nom de *vieux Sèvres*. Profondément translucide, la porcelaine tendre française peut recevoir les parures les plus délicates, et par cela

même qu'elle n'est pas une poterie d'usage, elle appartient exclusivement à l'art décoratif. Telle qu'on la fabrique de nouveau à Sèvres, elle admet l'emploi des émaux colorés qu'on y applique au pinceau, et qui en cachent la transparence par places, ce qui augmente les ressources du décorateur.

La porcelaine tendre anglaise, — les anglais n'en font guère d'autre, — n'a pas la même composition que celle de France. Formée à peu près des mêmes éléments que la faïence fine, la pâte de cette porcelaine, modifiée par une addition d'os de bœuf calcinés, devient capable de subir au grand feu une demi-vitrification analogue à celle de la porcelaine dure, et qui, rapprochant les molécules fortement, leur donne la cohérence en même temps que la translucidité. Pour ce qui est de la glaçure, c'est un vernis cristallin plombifère. Moins séduisante que la nôtre, la porcelaine anglaise est en revanche plus ferme, plus solide, et elle se prête également à la formation des vases les plus magnifiques et au façonnage des services les plus modestes.

Telles sont les différentes sortes de poteries. Pour prendre intérêt à ce que nous allons dire touchant la manière de les décorer, le lecteur avait besoin de ces notions rudimentaires, qui, à voir les choses par l'extérieur, peuvent se résumer ainsi :

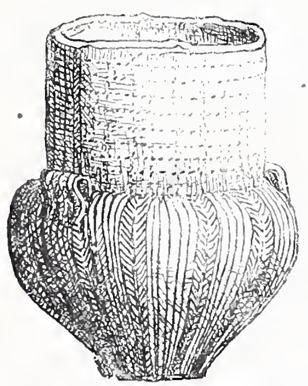
Les premiers vases d'argile sont tendres et mats.

Ils sont ensuite glacés d'un enduit vitreux, transparent et très mince : c'est le *lustre* des poteries grecques et romaines.

Puis on les fait d'une pâte dure et on les recouvre d'une glaçure plus épaisse, plombeuse et transparente, qui prend le nom de *vernis* et qui caractérise les poteries communes, ou bien on fabrique les poteries plus dures encore et on

les glace en les faisant cuire avec du sel marin : ce sont les grès-cérames. Quand la glaçure devient stannifère et opaque et qu'elle masque la couleur de la pâte, on l'appelle *émail :* c'est ce qui constitue la faïence.

Enfin la céramique invente des matières qui peuvent se marier au feu avec un revêtement transparent de même nature, de façon à devenir translucides. Ce revêtement se nomme *couverte :* c'est la glaçure des porcelaines.



Poterie scandinave de l'âge de la pierre, au musée de Copenhague.

LA CÉRAMIQUE

DÉCOR DES VASES

DANS L'ART CÉRAMIQUE, COMME DANS LES AUTRES, LE DÉCOR DOIT TOUJOURS RESPECTER LA FORME DE LA CHOSE DÉCORÉE.

L'instinct d'orner est dans la nature humaine : quelque barbare qu'il soit, l'homme éprouve le besoin d'ajouter à ses ustensiles les plus grossiers un ornement dont l'objet unique est de plaire aux yeux. D'ordinaire, en effet, cet ornement est inutile; quelquefois il représente une nécessité convertie en grâce; mais toujours il pourrait être supprimé sans que le meuble cessât d'être employé utilement. L'homme est donc né avec le goût du beau.

A peine a-t-il façonné le vase de terre glaise dans lequel il doit conserver de l'eau ou des graines, qu'il cherche à varier la surface de ce vase, encore humide, par des piqûres répétées, ou par des carrés enfoncés régulièrement, ou par une suite de filets, ou bien encore par des ornements en dents de loup, gravés à la pointe du couteau ou d'un poinçon de bois dur. Parfois il ménage dans la pâte de petits reliefs séparés, à intervalles égaux, par des lignes ponctuées, soit en les repous-



sant à la main, soit en les surajoutant. Ces reliefs prennent toutes les formes ; tantôt ce sont des tubérosités coniques, tantôt des mamelons, des disques, tantôt des canaux perpendiculaires, ou des cordons étagés et saillants, tantôt enfin des images informes d'animaux monstrueux, disposées par zones.

Mais les ornements primitifs ne sont pas toujours des formes en relief ou en creux ; ce sont aussi des taches de couleur, par exemple, des jaunes alternant avec des verts semés avec un apparent désordre et formant comme une jaspure élémentaire. D'où l'on voit que l'on peut décorer les vases de trois manières, par le dessin ou par la couleur, ou par la combinaison de la couleur et du dessin, le dessin comprenant ici la plastique et la gravure.

La décoration par le dessin est la plus sévère. Elle s'adresse à l'œil de l'esprit ; elle intéresse la pensée. Les Grecs l'ont portée au plus haut degré de la noblesse et de la grâce, et par le seul attrait de quelques figures monochromes sur un fond uniforme, ils ont su donner un prix inestimable à des objets dont la matière était commune et sans valeur.

Avant tout, le premier principe de la décoration céramique est écrit sur les vases grecs, à savoir que le décorateur doit respecter le galbe de la chose à décorer, c'est-à-dire les convexités et les concavités de la forme. Plutôt que de faire paraître saillant ce qui est creux ou creux ce qui est saillant, les Grecs ont supprimé le modelé des figures dont ils voulaient orner leurs vases, et ils les ont représentées sans épaisseur, sans la moindre nuance de relief. Leurs figures ne sont que des silhouettes fantastiques. On dirait que des héros, des dieux, des faunes, des bacchantes se sont promenés dans les airs autour des vases grecs, et que leur ombre portée est allée se fixer sur la panse d'une amphore ou sur la surface intérieure d'une cylix. Ce sont des fantômes dont on ne voit que les contours et qui n'ayant pas de forme intérieure ne

présentent pas de perspective. Les parties du visage, les membres qui construisent la figure, les clavicules, les pectoraux, l'arcade des fausses côtes, l'os des iles, les rotules et, si la figure est vêtue, les principaux plis de la draperie, sont



Le géant Tityus tué par Apollon.

finement indiqués par un simple trait qui fait reparaître la couleur du fond. Que si les personnages, au lieu de se détacher en noir ou en violet sur le fond jaune ou rouge du vase, se peignent en rouge ou en jaune sur le fond noir, c'est toujours le même effet se produisant à l'inverse. Là, c'était l'om-

bre d'une ménade poursuivie par l'ombre d'un satyre, ou bien c'était l'image d'un quadrige monté par des dieux qui renversent aux pieds des chevaux des géants vaincus sous forme d'hoplites ; ici, au contraire, les figures apparaissent comme des spectres pâles au sein de la nuit. Tantôt, elles s'éclairent de la tête aux pieds d'une lueur rosée comme celle de l'aurore, tantôt elles sont d'un ton clair de lune, tantôt d'un rouge fauve. Aucune demi-teinte, aucune ombre portée, aucune nuance de modelé ne viennent prêter de la saillie aux membres des chevaux bondissants ou des panthères qui passent ; rien ne creuse non plus les plis de la tunique de Minerve, lorsqu'elle se penche pour confier aux cécropides la corbeille mystérieuse. Et cependant, malgré l'absence de tout relief, les figures à teintes plates qui décorent les vases antiques conservent la grandeur de leurs attitudes, la résolution et l'éloquence de leur pantomime, la beauté même de leurs traits, tandis que le vase n'étant pas altéré dans ses surfaces sphéroïdales, garde son élégance et la pureté de ses profils.

Encore une fois, les Grecs nous ont enseigné par là le premier principe de la décoration céramique : la forme de la chose décorée doit triompher de ce qui la décore. Et comme pour donner plus de valeur à ce principe, ils en ont poussé l'application jusqu'à l'extrême. Quelquefois, pour jeter un peu de variété dans leur plate peinture, ils ont teinté en violet certaines parties du vêtement, par exemple, les étoiles du manteau de Jupiter, le nœud des corymbes, le cimier des casques et le harnais des attelages héroïques. D'autres fois, ils ont rehaussé de blanc la stéphané radiée de Vénus, les bracelets d'Éros, les serpents qui hérissent l'égide d'Athéné. Le plus souvent ils ont peint en noir les chevelures des déesses et des éphèbes, et c'est par exception qu'ils ont peint en blanc la barbe vénérable de Jupiter et celle des vieux prêtres. En quelques circonstances, ils ont mêlé du rouge à la

flamme des sacrifices, à celle des flambeaux que portent les hyades, mais les variétés, si sobrement introduites dans la coloration du vase, n'ont jamais figuré le moindre relèvement de la pâte. La main peut se promener sur l'amphore, sur le revers de la coupe, sur le corps du lecythus, sans rencontrer une inégalité de surface, car les moulures elles-mêmes sont presque toujours feintes au pinceau.

Tout autre est le génie des Étrusques, peuple rude et fier,



Vase orné de zones d'animaux.

bien que d'origine lydienne, et qui affirma son caractère dans l'art avant qu'il eût été séduit, gagné par l'hellénisme, et après qu'il eût rompu avec cette influence étrangère. Tandis que les potiers grecs, malgré leur habileté plastique, se défendent de tout relief dans l'ornement des vases céramiques, les Étrusques qui excellent aussi à modeler l'argile, mais surtout à travailler les métaux, façonnent leurs vases à la manière des ouvrages d'airain. Ils se plaisent à les décorer d'ornements qui se relèvent en bosse. Ils y font des godrons saillants ; ils y ménagent des frises d'animaux en relief, des

têtes en plein ressaut sur le nu de la superficie extérieure, de sorte que leurs poteries sont conçues et exécutées comme des vases de bronze. Mais du moins les saillies qui empâtent le galbe d'un canthare ou d'un cratère n'y produisent aucune concavité qui pénètre la forme primitive de l'objet, j'entends la forme qu'il présenterait si on en supprimait le relief et que la surface en redevînt unie. En d'autres termes, la convexité du vase est augmentée dans quelques parties et n'est diminuée dans aucune. Ainsi les Étrusques n'ont pas encore méconnu le principe qui veut qu'on ne simule pas des creux sur un corps sphéroïdal ou cylindrique. Mais si des figures en saillie étaient modelées dans la concavité d'une coupe, le principe serait violé, car il est aussi choquant de présenter comme saillant ce qui doit être creux, que de feindre des enfoncements sur ce qui doit être bombé.

Il est donc juste de dire que la décoration d'un vase par le dessin doit respecter avant tout le galbe donné, et que si une surface convexe reçoit sur certains points des ornements qui en augmentent l'épaisseur, il faut que le spectateur puisse enlever ces ornements par la pensée pour retrouver au-dessous la forme pure du vase, soit qu'elle appartienne au cylindre ou au cône, soit qu'elle dérive de la sphère ou de l'œuf.

II

L'OBSERVATION DES RÈGLES DE LA PERSPECTIVE EST TOUJOURS DÉPLACÉE DANS LA DÉCORATION DES VASES.

S'il est vrai que l'imitation par le modelé soit un élément dangereux dans l'ornementation céramique, à plus forte raison faut-il en exclure la perspective, qui, en creusant des pro-

fondeurs apparentes sur le corps des vases, en contredirait la forme et figurerait des vides dans la plénitude même de la pâte. Les Chinois, qui ont perfectionné la céramique avant tous les autres peuples, n'ont eu garde d'appliquer la perspective au décor de leurs poteries. Ils n'ont pas commis, ou ils ont commis bien rarement, la faute de percer des lointains sur la panse d'une potiche et de reculer ainsi par le dessin ce qui avance et ce qui doit avancer.

On a cru que les Chinois ignoraient les lois de l'optique : c'est une erreur. Ils les observent quand ils veulent, sinon bien rigoureusement, au moins de façon à satisfaire le regard. Mais en plaçant très haut leur point de vue, ils nous montrent les objets à vol d'oiseau, et ce genre de perspective, qui élève l'horizon jusqu'au bord supérieur du cadre, permet de développer de grandes étendues, diminue sensiblement les raccourcis, rapproche les lointains, et tend à supprimer la succession des plans, qui creuserait brusquement le tableau. Il n'y a qu'un pas de ce système à l'abolition ou pour mieux dire au bouleversement de la perspective, et voilà pourquoi les artistes de la Chine étaient, par leurs habitudes, si bien préparés pour la décoration des vases. Chaque jour nous voyons de leurs porcelaines capricieusement ornées de dessins ou de camaïeux, représentant des paysages qui envahissent le ciel, des ponts qui mènent à des nuages, des rivières qui débouchent sur les épaules de la potiche et des arbres qu'on dirait plantés dans le vide. Mais tout cela forme des taches heureuses pour les yeux, tout cela berce la pensée et l'entraîne à plaisir dans des contrées imaginaires.

Quelle différence de ces fantaisies favorables au charme momentané de l'esprit, à la volupté des yeux, et ces décorations qui, sur une surface concave, imitent la perspective des tableaux peints sur une face plane et forcent l'œil à

crever le vase pour y suivre des lignes fuyantes! Comment s'habituer à voir, par exemple, des portraits de Van Dyck épouser une forme bombée qui leur donne du ventre en représentant les pieds sur un autre plan que le corps.

Longtemps, en France, on a décoré les produits de la céramique en y peignant des tableaux d'après les morceaux les plus célèbres de la peinture ancienne ou contemporaine. L'on a vu, du temps de la Restauration et sous le règne suivant, les plus beaux vases de Sèvres reproduire les *Bergers d'Arcadie*, ou les *Moissonneurs* de Léopold Robert dont on faisait le pendant à la *Madone de l'Arc*, de sorte que la composition qui, dans l'original, creusait la toile du maître, se développait dans la copie en sens inverse, et faisait avancer à la superficie du sphéroïde des figures qui auraient dû paraître sur des plans plus éloignés. Telle jeune fille des champs jette un regard amoureux sur un moissonneur qui est séparé d'elle par toute la convexité du vase, et qui ne verra jamais cette œillade à laquelle il est censé répondre.

Les Grecs ont quelquefois représenté sur des hydries ou des amphores une suite de figures dont la tête se cachait, en haut, dans la courbe des épaules, en bas, dans la courbe du culot : mais c'est une faute, et d'autant plus choquante que l'on déforme ainsi les deux parties qui sont justement les plus importantes : la tête qui marque l'expression de la figure, et les pieds qui en accusent le mouvement. Peut-être n'en est-il pas de même pour les animaux chimériques dont l'image, en se pliant aux courbes rentrantes d'un cratère ou aux courbes saillantes d'une aryballe, n'en devient que plus étrange et plus monstrueuse.

Il est à remarquer du reste que le plus souvent sur les vases antiques les figures occupent une zone qui leur a été ménagée dans la partie qui est le plus de niveau, de manière que la déformation soit presque insensible. Quel-

quefois même une bande plate a été réservée sur le corps du vase pour offrir au décorateur une frise circulaire où il pût peindre ses processions de bacchantes ou de cavaliers, comme il aurait fait sur le corps cylindrique d'un lécythus.

L'imitation des tableaux doit donc être proscrite du décor des vases. Elle n'est admissible dans la céramique que sur ces larges plaques de porcelaine où des artistes habiles ont fixé en couleurs inaltérables des chefs-d'œuvre destinés à périr, les fresques de Raphaël, les peintures fameuses d'un Titien, d'un Rubens. Mais sur toutes les surfaces cylindriques, ovoïdes ou sphéroïdales, la reproduction des plans successifs, des enfoncements figurés par les perspectives linéaire et aérienne est une décoration à rebours, un contresens. C'est tout au plus si l'on peut tolérer un portrait peint d'après un maître, lorsque ce portrait est enchâssé dans un médaillon qui fait saillie sur la courbe du vase et présente une superficie plane, embordurée d'avance.

III

LA PEINTURE DES VASES DOIT D'AUTANT MOINS IMITER LA PEINTURE DES TABLEAUX QU'A L'INVERSE DE CETTE PEINTURE, ELLE VEUT DES COULEURS FRANCHES ET FIÈRES ET TRÈS PEU DE TONS ROMPUS.

Mais l'imitation des tableaux, dans la décoration des vases, a un autre inconvénient et des plus graves, qui est d'y introduire les tons rompus, d'y multiplier les demi-teintes et d'affadir ainsi le spectacle par une transposition malentendue des moyens propres à la peinture. Le peintre, en effet, choisit sa lumière, indépendamment de celle que le soleil lui envoie. Il crée à volonté sur la toile le clair et

l'obscur. De plus, comme il se propose de représenter les objets tels qu'ils paraissent être, il accuse les distances, il exprime vaguement ce qui est dans le lointain, et précise, au contraire, les premiers plans. Pour faire tourner les objets, il rabat ses tons; il les reflète. Pour passer de la lumière à l'ombre il atténue ses teintes; la vérité et la convenance du coloris, la finesse des nuances et l'harmonie des tons sont les qualités qu'il recherche et qu'il doit rechercher.

Il n'en est pas tout à fait de même pour le décorateur d'un vase. Devant s'interdire la perspective, il n'a pas à rompre ses couleurs, à dégrader ses teintes, et comme il n'est pas le maître de la lumière qui éclairera son œuvre, comme il est tenu d'accepter le jour tel qu'il lui tombera du ciel, il peut mettre ses tons entiers, il peut oser des couleurs franches et pures, parce qu'une partie en sera dévorée par le clair, tandis qu'une autre sera perdue dans l'obscur ou altérée par les reflets, et qu'ainsi les couleurs devront être rompues naturellement par l'effet naturel du jour et de l'ombre.

Prenons pour exemple un vase de porcelaine bleu. Si un rayon de soleil tombe sur ce vase, tout le long de la traînée de lumière que produira ce rayon, le vase cessera d'être bleu pour devenir blanchâtre ou jaunâtre. Du côté opposé à la lumière, le bleu s'assombrira, si le vase ne reçoit aucun reflet, et il changera de ton, si le vase est reflété. De plus, la couverte faisant miroir, tous les clairs moindres de l'appartement y trouveront un écho. Voilà donc cette teinte bleue qui perdra son identité dans la lumière, sa pureté dans l'ombre et sa qualité dans les reflets.

D'où je conclus que la franchise des tons est nécessaire au décorateur, car si une couleur, lorsqu'elle est franche et pure, doit être si fortement altérée par le seul jeu de la lumière, que sera-ce quand cette couleur sera d'avance atténuée, affaiblie, rabaissée au tiers ou au quart du ton, quand



Imp Lemercier & Cie Paris

VASE JAPONAIS

Collection Sechel

ce sera un gris–perle, un rose évanoui, un lilas pâle ou toute autre teinte dégradée comme celle que l'on se plaisait à rechercher dans la céramique française, il y a quelques années! Il est évident que si la couleur doit laisser dans les clartés du jour une partie de sa hardiesse et de son intensité, c'est le cas de la tenir sur la palette du décorateur aussi hardie, aussi intense que possible, afin qu'elle conserve encore beaucoup de saveur et d'éclat lorsqu'elle aura perdu ce qu'elle doit perdre

Au surplus, pour qu'une couleur soit franche, énergique et triomphante, il n'est pas nécessaire qu'elle soit pure, dans le sens que nous attachons à ce mot. Une couleur primaire est pure quand elle n'est modifiée par aucune des deux autres. Le jaune pur est celui où il n'entre aucune parcelle de rouge ni de bleu. Une couleur impure, dans ce sens, peut être énergique, énergie et pureté n'étant pas la même chose; le vermillon, dans lequel il entre du jaune, est très éclatant quoique impur. De même, l'outremer, bien qu'il ait un œil rouge et que ce mélange à petite dose en altère la pureté, reste une couleur frappante et fière.

Oui, les couleurs franches conviennent au décorateur et les couleurs rompues conviennent aux peintres. C'est là une vérité générale qui n'est cependant pas absolue, car elle souffre, comme les autres vérités de sentiment, quelques atténuations. Mais, ce que l'on peut affirmer, c'est que, dans l'art décoratif, le ton franc est la règle, et le ton rompu, l'exception.

Employé comme transition légère, comme repos, le ton rompu peut jouer un rôle utile sur un vase splendide, à la condition toutefois qu'au lieu d'être appliqué à plat, il sera produit soit par des filets minces, soit par des pointillés, soit par des linéaments entrelacés, des dentelures, des mouchetures, qui à distance donnent lieu au *mélange optique*, c'est-

à-dire à une couleur résultante que perçoit l'œil du spectateur, bien qu'elle ne soit pas sur l'objet qu'il regarde. Si l'on étendait par exemple à telle ou telle place du vase une bande de rose, ou de vert pistache, ou de blanc laiteux, on risquerait de mettre du froid dans le spectacle, au lieu d'y mettre du repos.

IV

LOIN D'EMPRUNTER SES MOTIFS DE LA SEULE NATURE, LA DÉCORATION CÉRAMIQUE, MÊME DANS LA REPRÉSENTATION DES CHOSES NATURELLES, SUBORDONNE L'IMITATION AUX LOIS DE L'HARMONIE, AU PLAISIR DE L'ESPRIT ET DES YEUX.

Si l'art n'était pas autre chose qu'une simple copie de la nature, il serait le plus souvent une tentative inutile, un pléonasme. C'est surtout dans l'art décoratif que cette vérité se manifeste. On peut sans doute peindre sur un vase des fleurs naturelles et communes dont l'imitation naïve soit appréciable pour tout le monde. Mais les plantes qui croissent dans les jardins de l'imagination ont aussi leurs familles et leurs genres. Conseillés par la poésie, les Orientaux ont orné leurs porcelaines tantôt de fleurs si rares que, n'étant point connues, elles semblent avoir poussé dans les parterres d'une contrée idéale, tantôt de bouquets charmants dont le dessin est pris sur nature, tandis que la couleur en est imaginaire, de sorte que la vérité s'y mêle au mensonge, comme il arrive souvent dans nos rêves.

Ici les arbres ont des fruits en or, comme ceux des Hespérides. Là, les feuillages sont d'un rouge impossible ou d'un chamois imprévu, chatironnés de noir. Quelquefois les tiges principales sont indiquées en bleu sous couverte et rehaussées

d'or, et il en est de même des rochers, des paysages, des maisons, de manière que le regard, lors même qu'il rencontre l'image des choses réelles, les voit revêtues de couleurs arbitraires et purement ornementales ou symboliques. « Le chrysantème et le pœonia-moutan y sont tracés avec un poncif sans prétention imitative et affectent un ensemble régulier, presque géométral. L'œillet, le nelumbo, la pivoine prennent dans le même bouquet la teinte rouge, jaune, bleue, grise ou dorée, suivant les nécessités imposées au peintre par la couleur des fleurs voisines (1). »

Parfois l'ornemaniste accuse la signification mystique du nymphea, en peignant à côté du bouquet ces racines souterraines qu'on appelle *rhyzomes* et qui sont les organes, cachés à la vue, de la plante sacrée. Sur des potiches de la famille rose, on trouve des pivoines aux pétales d'un rose vif ou tendre, accompagnées de feuilles alternativement en émail vert pur et bleu foncé, ou bien en or bronzé et en vert pâle.

Ce n'est pas tout : la liberté de l'artiste, sa fantaisie se font jour dans les autres éléments du décor et en particulier dans la figuration des animaux. En Chine, la céramique abonde en bêtes fabuleuses et les bêtes réelles elles-mêmes sont souvent reproduites sans intention de vérité. Une réminiscence vague et traditionnelle des sauriens monstrueux que l'on vit ramper sur la terre, encore émue de ses derniers cataclysmes, a enfanté le dragon, grand reptile qui a des écailles et des pieds, des ailes et des cornes, et qui peut s'élever jusqu'aux nues aussi bien que plonger au fond des eaux. Ce serpent ailé est emblématique à ce point que le nombre de ses griffes indique le rang des dignitaires auxquels le vase doit appartenir. S'il a cinq griffes, il symbolise la puissance impériale; s'il en a quatre, il marque la dignité des mandarins ; et s'il

(1) *Histoire de la porcelaine,* par MM. Jacquemart et Ed. Leblant.

n'en a que trois, il caractérise la porcelaine du Japon. Ainsi, le décorateur, se jouant des lois de la nature, augmente ou diminue en nombre les membres de l'animal qu'il a rêvé; il les subordonne sans hésiter à l'expression de ses croyances ou de ses songes. Et d'autres chimères ont trouvé place dans la céramique chinoise, telles que le chien *Fo*, à la physionomie barbare, à la crinière léonine, le *Khi-lin*, espèce de quadrupède ressemblant au dragon par ses écailles, au cerf par sa ramure et par ses pieds délicats qui « en effleurant la terre n'y écraseraient pas un vermisseau, » enfin le *Fong-hoang*, sorte de phénix oriental, condor à la tête caronculée, au long col, à la queue d'Argus.

Chinois, Japonais, Indiens, Persans, Égyptiens, Grecs, tous les peuples qui ont marqué dans l'art céramique en ont usé aussi librement, soit en inventant des êtres chimériques, soit en dessinant des animaux fabuleux, soit en substituant à l'imitation pure du vrai, des interprétations voulues par le caprice ou guidées par un sentiment poétique. Ceux-là ont imaginé des tortues dont la carapace est accompagnée d'une queue ressemblant à une auréole flamboyante. Ceux-ci ont leurs dragons à tête de cheval, leurs oiseaux à tête de femme, leurs griffons, leurs anubis. Les Grecs à leur tour ont créé des animaux fantastiques, les hippocampes idéalisés, les sphinx, les syrènes, les déesses empennées à queue d'anguille, et ces étranges centaures dont l'image a sans doute traversé l'esprit d'un poète rêvant aux cavaliers qu'il a vus pour la première fois. Ils ont orné leurs vases de quadrupèdes ailés, cent fois plus terribles que ceux du désert; et lors même qu'ils y ont représenté des animaux réels, ils ont conservé dans leur imitation une heureuse liberté. Les chevaux attelés au quadrige de Minerve ont la tête effilée, le corps mince et long, des jambes de cerf, et ils traversent ainsi les espaces plus légèrement et plus vite. Ceux qui meuvent le char de Jupiter

foudroyant bondissent dans les nues, comme soutenus par la volonté du dieu qui les mène, et leurs pieds n'ont d'autre appui que les airs.

Voilà comment la poésie garde ses droits dans tout système de décor, voilà comment la réalité y fait place à des vérités subtiles, épurées, refaites par l'imagination et appropriées aux climats des régions supérieures.

Il nous souvient d'avoir vu dans le cabinet d'un amateur illustre, une potiche de la fabrique de *King-te-tchin*, qui a le privilège de fournir les services destinés à l'empereur de la Chine (1). La peinture de ce magnifique morceau représente une course de chevaux dans le manège du souverain. Toutes les femmes du harem chinois sont lancées à fond de train sur l'hippodrome qui tourne avec la forme du vase; elles jouent à qui arrivera première. Dans le nombre, il en est une dont la chevelure s'est défaite et qui pour la rajuster a mis sa cravache entre ses dents : c'est une image de la grâce surprise au galop. Suivant les convenances de sa gamme, le coloriste a introduit dans sa peinture des chevaux de toutes les robes, des bruns, des alezans, des gris, des jaunes et même des bleus, sans qu'une couleur aussi étrange soit choquante, et il l'a fait au contraire pour ne pas faillir à l'harmonie qui, en cet endroit, demandait une nuance de bleu.

Quant au mouvement des chevaux, il est rendu avec cette vérité qui dans l'art s'appelle vraisemblance, et tout ce spectacle reste dans l'esprit comme une apparition. Les montures sont à l'avenant des houris du sérail chinois. Leurs sabots semblent avoir été conservés dans des gaines de bambous, comme les ongles longs de ces écuyères à la peau d'émail, aux paupières retroussées, chez qui la volupté semble être une ironie et l'amour un mirage.

(1) Nous avons parlé de cette potiche dans le *Cabinet de M. Thiers*.

V

LA DÉCORATION CÉRAMIQUE, AU LIEU DE POURSUIVRE L'UNITÉ ABSOLUE DE TON ET LA PARFAITE UNIFORMITÉ DES SURFACES, DOIT LES RACHETER, SOIT PAR LES VIBRATIONS DE LA COULEUR, SOIT PAR UN DES NOMBREUX MOYENS DONT L'ART DISPOSE POUR METTRE DU JEU ET EN QUELQUE SORTE DE LA VARIÉTÉ JUSQUE DANS LA MONOCHROMIE.

De même qu'un son arrive à notre oreille par suite de mouvements ondulatoires, imprimés à l'air, et dont le nombre détermine le grave et l'aigu, de même toute couleur est astreinte à une certaine quantité de vibrations qui agissent sur l'organe de la vue comme le son sur l'organe de l'ouïe. Il est d'ailleurs fort probable, ainsi que l'a pensé un homme de génie, Euler, que les couleurs ne sont autre chose que les différentes vibrations de la lumière.

Les artistes orientaux, qui sont des coloristes consommés, lorsqu'ils veulent colorer une surface d'une seule teinte, que ce soit une étoffe, un tapis ou un vase, font vibrer la teinte, c'est-à dire la nuancent sur elle-même, mettant, par exemple, bleu sur bleu, rouge sur rouge, vert sur vert. En d'autres termes, ils appliquent la même couleur à divers degrés d'intensité, du clair au sombre, introduisant ainsi dans l'unité de la couleur la variété des valeurs. Un ton parfaitement uni leur paraît désagréable autant que le serait un ton sec, rendu par un corps sans élasticité, sans vibrations.

Et n'est-ce pas le besoin de varier le spectacle, même le plus simple, qui a fait inventer ces craquelures, ces truités, ces gaufrages, ces chagrinés, ces soufflés, ces flambés qui

forment à la surface d'un vase des accidents heureux, et nous le montrent, pour ainsi dire, paré de ses défauts ?

Quand la glaçure d'une poterie n'est pas dilatable et contractile au même degré que la pâte, elle se fendille dans tous les sens, elle tressaille et ses tressaillements se nomment

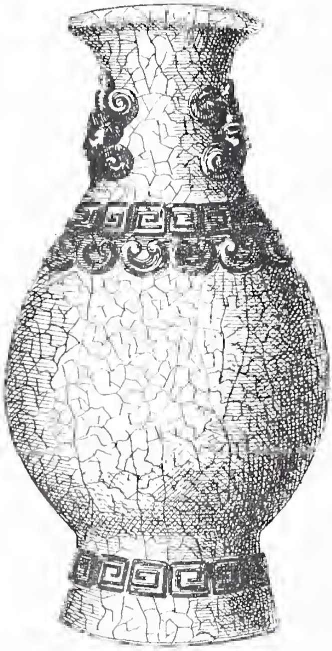


Lagène soufflée de veinules formant jaspure.

craquelé. Si les fissures ne s'arrêtent pas à la surface et se continuent dans la pâte, la pièce pouvant se casser au moindre choc ou au moindre changement de température doit être mise au rebut. Mais si la tressaillure n'est pas profonde, si elle forme des fentes fines, courtes, multipliées, qui divisent la glaçure en une multitude de carreaux à demi réguliers, la

surface du vase se trouve accidentée d'une manière agréable.

Les Chinois, premiers observateurs de la tressaillure, en jugèrent ainsi, et, voulant transformer en une qualité séduisante pour les curieux ce qui était un défaut de fabrication, ils cherchèrent longtemps et finirent par trouver le secret de produire à volonté telle ou telle craquelure, grande, moyenne ou fine. La plus fine se nomme *truité*, par analogie avec les



Lagène en craquelé.

écailles menues de la truite. Elle prend aussi le nom de *ventre de biche* sur certains grès du Japon aux mailles délicates et serrées, fabriqués chez le prince de Satsouma.

Afin d'accentuer le réseau, de le rendre plus apparent, on imagina de remplir les fentes avec de l'encre épaisse quand la couverte était grise, ou bien avec une substance diversement colorée suivant la teinte du fond. Cette substance est ordinairement une dissolution végétale qui les pénètre et y

reste emprisonnée, la pièce ne reparaissant pas au feu. Ainsi accusées par la couleur, les veines de la tressaillure enveloppent le vase d'une capricieuse et fine guipure, et par un sentiment d'ironie familier au peuple du Céleste-Empire, l'image



Soucoupe à bordure en mosaïque clathrée. Potiche japonaise à double paroi, dite réticulée. Tasse revêtue d'un clissage en bambou.

de la fragilité devient une grâce pour l'œil rassuré et charmé.

Quelquefois la surface tout entière du vase est chagrinée de points saillants imitant tantôt la peau d'orange, tantôt la *chair de poule*, et quelques spécimens nous montrent les saillies, sur lesquelles la couverte a glissé, devenues mates sur un fond

vitreux; mais le plus souvent ces reliefs ne sont imprimés que dans certaines parties du vase qui doivent séparer les motifs du décor en remplissant l'espace compris entre les rinceaux d'ornements et les médaillons.

D'autres effets du hasard ont été changés en beautés. Certaines pièces voulues d'un beau rouge étaient sorties du fourneau semblables à une espèce d'agate et présentaient comme des flammes violettes, bleu tendre et vert pâle. Ces insuccès furent considérés comme des bonheurs, et les ouvriers orientaux dirigèrent leur feu de manière à les reproduire. « A un moment (de la cuisson au grand feu), dit M. Jacquemart, par l'introduction rapide et simultanée de courants d'air et de vapeurs fuligineuses, la couverte haricot arrive à se transformer pour prendre un aspect des plus pittoresques. Des colorations veinées, changeantes, capricieuses comme la flamme du punch, diaprent la surface. L'oxydule rouge passant successivement du rouge au violet, au bleu pâle et au vert, se décolore même complètement dans certaines saillies devenues blanches et fournit ainsi d'heureux accidents, interdits au travail du pinceau. Chacun connaît cette porcelaine appelée vulgairement *flambée.* » Parfois la transmutation s'est opérée violemment, — on en voit un exemple au musée de Sèvres, — et le rouge, le blanc, le bleu vif se voient déchiquetés par lambeaux et à peine reliés par des teintes intermédiaires.

Mais les céramistes de la Chine et du Japon ont trouvé cent façons de varier la superficie des vases. Les uns, en soufflant à travers un tuyau dont l'ouverture est couverte d'une gaze fort serrée, ont semé la couverte de petits points ; les autres ont poussé également par insufflation sur un fond bleu, des gouttelettes rouges remplies d'air, qui en crevant ont dessiné de petits anneaux dont le diamètre ne dépasse pas celui du plus fin réseau de dentelle. Or s'il arrive que cette opération ait manqué, les gouttes, au lieu de s'aplatir en disque, forment,

en coulant, des vésicules qui composent une jaspure très riche et très curieuse.

Ceux-ci ont appliqué à la porcelaine une mosaïque semblable en petit à celle qu'on emploie dans les pavements, ou bien ils ont imité les tresses d'une corbeille, et leur mosaïque est dite alors *clathrée*, ou bien ils ont enveloppé leurs vases d'un vêtement en brins de bambou, d'un *clissage*, ou bien encore ils ont emprunté de l'orfèvrerie un travail de filigrane, que les Japonais, particulièrement, exécutent à merveille dans les fonds et qu'ils tracent en or au lieu de le tracer en rouge ou en brun comme les Chinois.

Ceux-là ont inventé d'emprisonner des potiches, des cornets, mais surtout des services à thé, dans un réseau de porcelaine, en leur donnant une paroi extérieure découpée à jour, et ce n'est pas seulement pour amuser le regard qu'on a imaginé ces pièces dites *réticulées*, c'est pour que la tasse qui renferme un liquide bouillant puisse être facilement prise et tenue à la main ; car il est remarquable que, dans les arts décoratifs comme dans l'architecture, la grâce a été engendrée souvent par l'utile. Et de même que le temple antique est entouré de colonnes qui sont ou isolées ou engagées dans le mur ; de même l'enveloppe réticulée est tantôt séparée de la paroi intérieure, tantôt adhérente à cette paroi. De là est venue sans doute l'idée de la décoration à jours cloisonnés, appelée *travail à grains de riz*. Des fleurons percés dans la pâte y ont d'abord figuré un dessin à jour ; puis, la couverte ayant bouché les vides, a rendu le dessin transparent par la seule différence des épaisseurs.

Quelquefois ils ont employé la mosaïque seulement dans les bordures et ils ont interrompu l'ornement par des cachets, comme on en voit un exemple sur la tasse à anse gravée plus loin, dont le pourtour est orné de branches de roses fleuries, sur lesquelles sont posés des merles huppés.

On le voit, les nations qui depuis tant de siècles ont employé leur génie à chercher les poésies de la nature dans la beauté et la vérité sans fin des substances qu'elle engendre et dans les colorations merveilleuses dont elle nous donne le spectacle, sans cesse renouvelé, les nations qui ont épuisé les manières d'orner la vie intérieure en se procurant la volupté des yeux, ont senti le besoin de remuer, d'aviver les surfaces uniformes, d'éviter cette froide égalité de teintes que nous autres Européens nous avons eu la simplicité de poursuivre.

Et en ce genre les enseignements nous viennent de partout. Voyez comment le cuivre employé à ses différents états dans les faïences hispano-moresques, soit pour la coloration bleue ou verte de la glaçure, soit pour la production des reflets métalliques qui donnent des couleurs irisées — c'est-à-dire des anneaux concentriques où vibrent les tons de l'arc-en-ciel — a été pour les Mores d'Espagne la source d'effets puissants, alliés à une douceur charmante.

Ainsi, en l'absence de toute autre décoration, sans le secours d'aucun dessin, la seule glaçure peut introduire, dans un ouvrage dont la surface reste pourtant uniforme, une splendide variété de couleurs apparentes et qui sont une pure illusion.

Une observation, qui a duré peut-être plusieurs siècles, a révélé aux céramistes orientaux que la couleur est liée par une étroite dépendance à la forme moléculaire de l'objet qui la réfléchit, à sa contexture, à ses contours, à son voisinage, au fond sur lequel il se détache, à la qualité du rayon qui l'éclaire.

Ils ont appris qu'étant donnée une feuille d'un certain vert, ce vert peut changer vingt fois, selon que cette feuille sera lisse ou grenue, lustrée ou mate, dentelée sur ses bords ou terminée par un contour net, creuse ou convexe, striée ou polie, velue ou glabre, pointue ou ronde, grande ou petite,

toutes ces conditions pouvant prêter vingt tons différents à la même teinte.

Ils ont appris également que toutes les couleurs du ciel et de la terre vibrent comme les cordes d'une harpe. Une capucine, un dahlia sur le vert frais de l'herbe ou du feuillage seraient des taches dures pour le regard ; mais le rouge-cramoisi de ce dahlia, le rouge orangé de cette capucine ne sont



Tasse à anse ; bordure mosaïque à cachets.

pas un seul et même rouge ; ils ont chacun une quantité de nuances. Si l'on y regarde bien, l'on verra que dans cette teinte qui paraît une, il y a toute une gamme de tons clairs et de tons soutenus, de sorte que le coloris de ces fleurs, au lieu d'être une touche solitaire du pinceau de la nature, s'accompagne de ses similaires pour se marier avec l'ensemble environnant.

Telle est la loi naturelle, et les orientaux nous en ont donné l'équivalent dans leurs tissus, dans leurs tapis, dans les éton-

nants produits de leur céramique, où, par le ton sur ton, ils ont exprimé une profondeur qui semble infinie, en donnant aux couleurs qu'ils mettent en jeu, non pas l'uni qui les refroidirait, mais la vibration qui les fait vivre.

VI

LES CONVENANCES DE L'ART CÉRAMIQUE VARIENT SELON QU'IL S'AGIT DE DÉCORER UNE POTERIE D'USAGE OU DES VASES HONORIFIQUES ET D'APPARAT.

L'art est partout le bienvenu. Il peut imprimer son cachet sur toute chose, donner de l'élégance aux ustensiles les plus vulgaires et nous faire trouver du plaisir à les manier, à les voir. Mais il faut distinguer entre les objets usuels qui appartiennent à l'industrie et ceux qui ont été conçus pour être beaux, sans avoir aucune autre destination.

La décoration des uns n'est point assujettie aux mêmes convenances que celle des autres. L'art doit se manifester plus discrètement dans une poterie de service que dans une garniture de parade, sur un morceau purement ornemental ou symbolique, fait pour être offert en présent, ou pour consacrer le souvenir d'un événement mémorable, ou pour servir de récompense, ou enfin pour être le prix du vainqueur dans les joutes publiques.

Faute d'avoir songé à cette distinction, les fabricants européens ont commis toutes sortes d'hérésies ridicules et d'outrages à la philosophie du sentiment. Les uns ont orné des assiettes à dessert en y faisant peindre une fuite en Égypte ou un sacrifice d'Abraham, qui attendent les honneurs de la confiture. Les autres ont représenté sur des soucoupes des insectes fort bien imités, ou, dans le fond d'un bol, l'image de Washington que

doit inonder le chocolat du matin. Ceux-ci ont décoré l'intérieur des cuvettes de roses énormes et toutes bleues. Ceux-là ont semé de mouches ou de fleurettes la surface interne d'une tasse où l'œil ne désire que la plus pure blancheur.

Après avoir passé le Rhin, le style Boucher nous était revenu des manufactures de la Thuringe avec la grâce en moins et la prétention en plus. Tel surtout se décorait d'une Diane vêtue à la polonaise, surprenant un Endymion endormi en culotte lilas. Vénus en spencer donnait le fouet à l'Amour. Mais la dignité de l'histoire venait s'ajouter parfois au caractère ingénieux de nos décors céramiques, et les compotiers s'honoraient de l'image du grand Frédéric, avantageusement remplacée, selon les circonstances, par les figures du consul Bonaparte ou de Bolivar.

Sous le règne de Louis-Philippe, on eut l'idée de commander à Sèvres un service de table sur lequel devaient être peints les châteaux historiques de France et de nombreux sujets relatifs à l'histoire de Fontainebleau. Mais l'on fut sans doute frappé de ce qu'il y avait de peu convenable à présenter aux convives ces belles architectures et ces galanteries au moment où elles allaient être couvertes de crèmes ou de marmelades, et l'on voit aujourd'hui ce service, dont le décor se complique d'une incontestable utilité, adossé aux lambris de la galerie des assiettes, à Fontainebleau.

Quand on visite le Musée de Sèvres et celui du Louvre et les riches collections privées, on y trouve des pièces couvertes, sur toutes leurs faces, d'ornements délicats, par exemple, des assiettes à fond filigrané avec des cartouches en réserve, ou bien des soucoupes à bordure mosaïque, à décor plein, représentant un sujet littéraire, une scène de roman, ou bien encore des coupes sur pied haut, dites *à saki*, dont l'intérieur est merveilleusement peint. Mais ces splendides morceaux ont presque toujours une destination honorifique. Ce sont des

œuvres d'art plutôt que des ustensiles d'usage. Les Japonais en font l'objet de cadeaux précieux, et si l'on met dans les coupes dont nous parlons du vin de riz très chaud, qui est le saki, c'est sans doute pour faire admirer une porcelaine qui, en dépit de sa ténuité, de sa fragilité apparente, conserve la force de résister aux dilatations produites par une chaleur soudaine.

Quoi qu'il en soit, il y a quelque chose qui nous semble répugner à cette raison raffinée qu'on nomme le goût, dans les ornements placés à la surface intérieure d'une poterie destinée à recevoir des boissons ou des aliments. L'unité de ton paraît aussi nécessaire au dedans du vase qu'elle est déplacée au dehors. L'intérieur d'une tasse, d'un gobelet, d'un pot à crème a toujours bonne grâce à ne présenter qu'une pâte blanche sans défaut, à moins qu'on ne l'ait revêtue d'or pour y ménager des reflets chatoyants, des jeux de lumière et de miroir, comme en offrent ces timbales où les enfants croient qu'on a versé de l'or liquide.

Pourquoi feindre dans un vase à boire la présence d'un corps étranger que l'on voudrait en extraire à la pointe de sa fourchette ou du bout de ses doigts? Passe encore pour la bordure des coupes, pour le marly des assiettes, parce qu'il est censé que l'utilité de l'objet ne commence qu'à partir de ses bords. Et cependant comme la régularité parfaite est toujours un peu froide, il n'est pas interdit de franchir ces lignes rigides. La liberté de l'art permet que la fleur capricieuse du bégonia ou la vrille en spirale d'une vigne courante passe la frontière et empiète sur le bassin de l'assiette, ne fût-ce que pour rompre la symétrie, mais à la condition que ces empiètements seront soumis à un certain équilibre.



Imp Lemercier & Cie Paris

MOTIF DE DÉCORATION

Tiré d'un vase quadrangulaire Japonais

(Collection Burty)

VII

LORSQUE LA FORME DU VASE EST SYMÉTRIQUE, COMME LE VEUT LA CÉRAMIQUE ORNEMENTALE, IL EST INUTILE QUE LA SYMÉTRIE REPARAISSE DANS LE DÉCOR.

La divine géométrie, après s'être annoncée dans quelques créations minérales et végétales, ne nous apparaît avec constance que dans les êtres animés, et tandis que les grands spectacles de l'univers nous donnent l'idée d'un désordre apparent et sublime, la symétrie caractérise la figure des animaux et la figure humaine. Mais une observation à faire, c'est que dans les corps vivants le mouvement rompt la symétrie, la compense et en corrige la froideur sans la détruire. Si même nous considérons la corolle étoilée d'une simple marguerite, nous verrons que la symétrie par rayonnement s'y montre avec de légères irrégularités; que l'inclinaison de la tige, les menus accidents de la floraison, l'insensible inégalité des pétales lui prêtent un air de vie libre et font que la symétrie de cette petite fleur vivante ne ressemble pas à l'inexorable géométrie des cristaux.

Ainsi la nature nous enseigne par ses exemples que la liberté combinée avec l'ordre est une condition de la vie, et que dans les ouvrages qu'elle a décorés avec le plus de symétrie, il y a place encore pour l'imprévu de ces grâces accidentelles que produit le mouvement de tout être animé, et sans lesquelles la symétrie serait une régularité dépourvue de saveur et d'attrait.

C'est, en partie, pour avoir bien compris cette vérité que les Chinois et les Japonais ont excellé dans l'art décoratif, les seconds plus encore que les premiers. Les artistes du Japon,

qui ont peu de goût pour la symétrie, s'entendent à y substituer la pondération. Ils se plaisent à peindre sur leurs porcelaines comme sur leurs ouvrages de laque un ornement qui s'épanouit dans un coin, laissant sur tout le reste un vide qui n'est rempli ordinairement que par l'image d'un oiseau ou le passage d'une nuée mince.

Les Chinois savent aussi compenser les masses et les valeurs sans les répéter à distances égales ; mais il est rare qu'ils n'usent point de la répétition symétrique en quelque endroit du décor, soit dans le col, en juxtaposant des palmettes longues, si c'est une lagène, soit dans les bandeaux supérieurs ou inférieurs, si c'est une potiche, soit dans le culot, en y peignant des feuilles régulières en forme de godrons aplatis, soit enfin dans les bordures losangées, à écailles, à mosaïque, à pendentifs, si c'est une tasse, une coupe, un gobelet.

Lorsqu'elle est variée par l'alternance, la symétrie du décor perd de sa froideur en perdant de son uniformité. Voyez combien est jolie cette tasse en forme de fleur d'hibiscus, rangée par M. Jacquemart dans la famille rose chinoise : les divisions du calice portent alternativement des branches de pêcher et un homme monté sur un onagre. De la sorte la symétrie est rompue par une agréable disparité, et la répétition des parties qui se ressemblent est assaisonnée par la répétition des parties qui diffèrent.

On estime beaucoup en France les faïences de Rouen, et c'est à bon droit qu'on les vante, mais il faut bien dire que le décor en est souvent refroidi par une symétrie inexorable, surtout dans les pièces en camaïeu. En répétant à distances égales le même ornement, le même fleuron, le même lambrequin, qui se trouvent pour ainsi dire figés à la place que leur assigne le compas, les artistes rouennais se sont privés de ce qu'il y a de gracieux et de piquant dans le mouvement des motifs, dans l'allure inattendue et capricieuse d'une branche

qui pousse librement, d'un oiseau qui semble traverser l'espace, d'une décoration enfin dont le rythme est dissimulé et latent.

De nos jours, un artiste ingénieux et curieux, M. Bracquemond, a décoré dans le goût japonais un service de faïence qui a beaucoup plu. A l'exemple des céramistes qui l'avaient séduit,



Tasse en fleur d'hibiscus avec fond en mosaïque. Lagène à ornementation arabesque et à palmettes régulières.

il a jeté, comme au hasard, toujours près des bords de l'assiette, jamais au centre, un oiseau de basse-cour, un poisson, un crabe, formant la masse principale, qu'il a balancée ensuite par les figures plus petites d'un papillon, d'un insecte, d'une libellule, d'une sauterelle, jetées aussi en dehors de l'axe. Il y a quelque chose d'agréable assurément dans cette disposition asymétrique parce que le caprice de la liberté s'y concilie avec

un secret équilibre. Mais il reste à savoir s'il n'y a rien à redire à ces images de dindons, de poules, de canards, de brochets, de merlans, sans parler des animalcules qui les accompagnent, sur une vaisselle qui sert tous les jours et qui doit constamment recevoir les ragoûts et les sauces du cuisinier. Ajoutons qu'à tous les objets de forme ronde conviennent à merveille les ornements concentriques ou le rayonnement, lorsqu'on veut y mettre une décoration régulière, et la confusion équilibrée lorsqu'on préfère, ce qui nous paraît à nous préférable, le charme d'un désordre calculé, d'un beau désordre.

Mais, pour en revenir aux orientaux, ils ont imaginé bien d'autres moyens de combiner la régularité avec le mouvement et de ramener leurs fantaisies à un certain ordre caché. Un de ces moyens est de ménager sur leurs poteries des médaillons de toute forme, des cartouches, des fonds partiels dessinés, à intervalles égaux, en pendentifs, en lambrequins, des *réserves,* c'est-à-dire des compartiments embordurés, ayant leur décor à part et formant comme un repos sur une riche broderie de rinceaux touffus et polychromes, ou bien sur de magnifiques bouquets de pivoines et de chrysanthèmes, se déployant dans un paysage que traverse le chien fantastique de Fo.

Quelquefois, pour atteindre le même but, ils prévoient des parties régulières, géométriquement encadrées sur une soucoupe où se déroulera une feuille de papier, figurant la scène si fréquente de l'escalade.

Ici, comme partout, la variété dans l'unité est une condition essentielle du beau, et il est vrai de dire que la symétrie de la forme dispense de la symétrie du décor.

VIII

LA PLUS BELLE DÉCORATION DES VASES PAR LA COULEUR
N'EST PAS CELLE QUI MULTIPLIE LES TEINTES VARIÉES ; MAIS CELLE QUI, FAISANT
JOUER DEUX COMPLÉMENTAIRES MUTUELLEMENT EXALTÉES, OU SIMPLEMENT
DEUX COULEURS CONTRASTANTES, TEMPÈRE ET
HARMONISE LE SPECTACLE PAR QUELQUES TONS INTERMÉDIAIRES,
ACCESSOIRES ET PEU VOYANTS.

La théorie des couleurs a été exposée dans la *Grammaire des arts du dessin* à laquelle fait suite le présent ouvrage. Il nous suffira donc de la rappeler ici en peu de mots.

La lumière contient les trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu, plus les trois couleurs binaires ou mixtes, l'orangé, le vert et le violet. L'œil humain est si bien fait pour la lumière que, lorsqu'il est ouvert, il ne peut pas supporter longtemps d'en être privé, et par la même raison l'on peut dire qu'il ne saurait tolérer longtemps une seule des couleurs primaires. Cela est si vrai que nos yeux semblent avoir la propriété merveilleuse de reconstituer toute la lumière lorsqu'ils n'en perçoivent qu'une partie. Un homme qui a passé un quart d'heure dans une chambre toute tendue de jaune a tellement besoin de posséder les deux autres parties de la lumière, le rouge et le bleu, qu'en sortant de cette chambre il voit partout des taches de violet, c'est-à-dire de la couleur qui contient en elle le bleu et le rouge.

Voilà pourquoi le violet, servant de complément au jaune pour reconstituer la lumière blanche, est dit *complémentaire* du jaune, et réciproquement. De même le rouge et le vert sont complémentaires l'un de l'autre ; de même l'orangé est la couleur complémentaire du bleu, qui à son tour est la complémentaire de l'orangé.

Ceci posé, tels sont les phénomènes que les Orientaux connaissent empiriquement depuis des siècles, et que la science moderne a prouvés :

Si l'on rapproche une couleur de sa complémentaire, le rouge du vert, par exemple, ces deux couleurs seront exaltées par leur juxtaposition, le vert étant beaucoup plus vert et le rouge beaucoup plus rouge. Également le voisinage immédiat du bleu surexcitera l'orangé, et le violet mis à côté du jaune le fera resplendir. Mais ce qui est surprenant, c'est que ces mêmes complémentaires qui juxtaposées s'exalteraient l'une l'autre, jusqu'à devenir fatigantes pour l'œil, elles se détruisent par leur mélange. Ainsi, lorsqu'on mêle ensemble à quantités égales du bleu et de l'orangé, du rouge et du vert, du violet et du jaune, ce mélange produit ce qu'on appelle l'*achromatisme*, c'est-à-dire que les deux teintes se détruisent et qu'il n'en reste qu'un gris absolument incolore, une non-couleur.

Arrêtons-nous ici un instant pour faire une observation importante. Il y a quelques années, nos manufactures, sans en excepter la plus célèbre, la manufacture de Sèvres, cherchaient à obtenir les nombreuses variantes du *gris*, le gris étant considéré comme une couleur distinguée, délicate et flatteuse. Or, qu'est-ce que le gris? C'est un achromatisme; c'est le résultat que produisent, en se détruisant, deux belles couleurs. Conçoit-on maintenant qu'on ait eu l'ambition de décorer des vases avec ce qui est le résidu de deux couleurs anéanties ?

Nous voilà donc revenus à ce que nous disions plus haut, que les couleurs franches conviennent au décorateur autant que les tons rompus conviennent aux peintres. Mais le gris n'est pas seulement un ton rompu, c'est un ton disparu, à cela près qu'il y reste une fine nuance de la couleur qui a prédominé dans le mélange si le mélange ne s'est pas fait à doses égales; car en mêlant, par exemple, 10 de jaune et

9 de violet, on obtient un gris très légèrement glacé de jaune : c'est ce qu'on appelle un excédent d'achromatisme.

Le grand secret des coloristes n'est pas d'être harmonieux avec des couleurs pâlies, mais de conserver l'harmonie avec des couleurs éclatantes. Les Orientaux s'entendent merveilleusement à résoudre ce problème dans leurs tapis comme dans leurs potiches : ils savent composer un spectacle doux avec des tons fiers. Pour cela, ils font vibrer des couleurs qui sont avivées par le contraste et apaisées par l'analogie. Avec deux teintes dominantes et quelques transitions, ils procurent au spectateur l'impression d'un coloris opulent.

Si le rouge éclate sur le blanc, des dessins d'or pur, de bleu pâle ou de rouge doré viennent adoucir, attiédir le décor. Si le vert est opposé au rouge, les deux couleurs complémentaires seront réconciliées par des teintes chamois et soufre ou bien elles sont associées avec l'or et quelques passages de violet pour décorer un fond jaune-nankin. Une fois qu'il a choisi les éléments d'un coloris splendide, l'artiste oriental trouve mille moyens de modérer cette splendeur, et pour ainsi dire de bémoliser ses tons par places. C'est alors qu'interviennent les piquetés noirs, les fonds partiels filigranés, damassés, pailletés, les hachures appliquées aux feuilles et aux fleurs, les nervations dégradées dans les pétales, les non-couleurs telles que les produisent des touches de blanc ou de gris, les linéaments à l'encre de Chine, les traits d'or embordurant les rinceaux... que sais-je encore? Les inscriptions mêmes, lorsqu'elles ne sont pas chronologiques et mises sous le pied des vases, lorsqu'elles sont honorifiques, dédicatoires, acclamatoires ou littéraires, inspirées par le sentiment ou dictées par la philosophie, servent aussi à introduire une variété, un tempérament dans l'aspect du décor.

Les seuls noms de *Famille verte*, de *Famille rose*, proposés par les deux auteurs de l'*Histoire de la Porcelaine*, prouvent

assez qu'une couleur dominante éclate sur les produits céramiques ainsi groupés, et leur imprime un caractère frappant. Je dis une couleur dominante, car à cette couleur s'en ajoutent beaucoup d'autres qui l'accompagnent en la laissant triompher. Il est même curieux de suivre l'énumération que nous en donnent les deux écrivains : « Les couleurs décorantes (de la famille verte) sont assez nombreuses, disent-ils : c'est le vert de cuivre, le rouge de fer pur, le violet de manganèse, le bleu sous couverte toujours fin et variant de la nuance céleste au lapis, l'or brillant et solide, le jaune brunâtre et le jaune pâle émaillés, le noir en traits déliés; puis des teintes modifiées dérivant des premières, comme du vert bleuâtre ou mêlé de jaune, le bleu à différentes intensités, le rouge se dégradant par le jaune-orange pour arriver à un glacis carné ou isabelle. »

Que si nous passons aux porcelaines de la *Famille rose*, ceux-là mêmes qui leur ont donné ce nom nous avouent que les peintres ont épuisé les ressources de leur palette dans l'ornementation de ces porcelaines. Le bleu s'y montre aussi doux qu'une turquoise ou aussi profond que l'outremer, le vert d'eau, le jaune orangé y jouent aussi leur rôle, et le rouge vif et le noir; mais l'observateur n'en est pas moins frappé de la couleur fondamentale qui est ici le rouge d'or donnant une teinte qui va du pourpre éclatant au rose tendre.

Quelquefois, comme nous l'avons observé plus haut, les couleurs passées sont dominantes à leur tour; mais alors le même sentiment qui a conduit l'artiste à tempérer l'éclat des tons violents, l'amène tantôt à jeter sur des céladons vert pâle de gros bouquets d'un blanc pur, tantôt à épicer l'effet de ce ton laiteux, légèrement azuré, qui constitue le céladon *empois* par des dessins noirs mêlés d'un rouge cuivreux, et représentant des bambous, des oiseaux et l'inévitable chrysanthème, fleurissant, qui le croirait, sur des rochers.

Ainsi, pacifier les couleurs après les avoir exaltées, mettre

du tendre et du *flou* dans les spectacles les plus magnifiques, les plus vibrants, les plus mordants, ou bien rehausser de quelques touches résolues des fonds indécis et fanés, telle est la loi générale du coloris dans le décor des vases. Tel est le principe que, sauf de très rares exceptions, le céramiste ne doit jamais oublier.

IX

BIEN QUE L'IMITATION DES GEMMES, DES PIERRES FINES, DU BRONZE AIT PRODUIT DANS LA CÉRAMIQUE DES RÉSULTATS CURIEUX ET INTÉRESSANTS, LE CÉRAMISTE FERA MIEUX DE S'INTERDIRE CES SORTES DE CONTREFAÇONS, ET DE S'EN TENIR AUX RESSOURCES, DÉJA SI NOMBREUSES, QUE LUI OFFRE LA SPÉCIALITÉ DE SON ART.

Il ne faut pas confondre le goût de varier les surfaces de la poterie avec celui de donner à la porcelaine l'apparence d'une autre matière, de façon à tromper l'œil du spectateur. Il n'y a rien que de très légitime à manier les couleurs vitrifiables et à conduire les cuissons de manière à produire sur la porcelaine des tressaillures, des jaspures, des marbrures comme celles que l'on admire sur les beaux bleus de Sèvres, afin d'éviter aux yeux l'insipidité des surfaces parfaitement uniformes. Mais il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de prêter à la poterie l'aspect trompeur de l'agate, de la cornaline, de la malachite, du jade, de la pierre de lard marbrée, de l'écaille. Toute tromperie dans les arts amène une déception. Or il est moins doux d'être séduit par une illusion, qu'il n'est désagréable d'en revenir. Voilà pourquoi la philosophie du sentiment nous déconseille l'imitation d'une substance par une autre, étant donné naturellement que la substance imitée est plus précieuse que la substance imitative, car il serait ridicule d'employer l'or, par exemple, à imiter le cuivre.

Le bronze ne vaut guère plus que la porcelaine et il y a bien peu d'intérêt à donner l'apparence de ce métal à un trépied comme celui que l'on voit au musée du Louvre et dans lequel on a contrefait avec un émail verdâtre l'oxydation du vieux cuivre et jusqu'à des vestiges de dorure. L'artiste n'est justifié ici que par l'habileté supérieure avec laquelle il a conduit son travail d'imitation.

En revanche il n'y a pas de raison pour condamner l'application des laques à la porcelaine, parce que la matière montrée est encore plus précieuse que la matière cachée, et que d'ailleurs il n'y a pas là une intention de tromper le spectateur.

La résine appelée *laque* est sécrétée par certains arbres de l'Asie. Celle que l'on récolte en Chine et au Japon y reçoit une préparation minutieuse et des mélanges qui la rendent propre à vernir des ouvrages d'ébénisterie et à revêtir, par exception, la porcelaine. Les Chinois fabriquent une laque artificielle, composée, dit M. Natalis Rondot (1), de filasse fine d'*urtica nivea*, de papier de bambou, de chaux de coquilles, et d'autres matières, le tout bien battu, bien lié avec de l'huile de camellia ou de dryandra. Cette composition acquiert une grande dureté; on la découpe et on la sculpte avec une délicatesse merveilleuse. La vernissure des reliefs est l'objet d'un travail particulier, qui est resté secret. »

Si toute la surface du vase est laquée, il est clair que la finesse de la pâte ainsi recouverte devient une qualité inutile; mais d'ordinaire les revêtements de laque sur porcelaine sont extérieurs et il est alors très agréable aux yeux et à l'esprit de voir des pièces de service, des tasses à thé, par exemple, dont la pâte est si mince qu'on l'appelle *coquille d'œuf*, protégées par cette cuirasse polie d'un rouge de porphyre qui accuse et corrige à la fois la fragilité du vaisseau.

(1) *Dictionnaire du commerce et de la navigation*, au mot *Laque*.

Ainsi adhérent à la porcelaine, soit qu'on l'ait appliqué sur le biscuit, soit qu'on l'ait surajouté à la couverte, le laque y produit un meilleur effet lorsqu'il est uni ou presque uni, que lorsqu'il est ciselé, parce que les ciselures y fouillent des ombres qui deviennent de plus en plus épaisses par la poussière qui s'y accumule et qu'il est impossible d'en expulser tout à fait. Bien préférable est une mosaïque très légèrement dessinée



Pi-tong en porcelaine, couvert de laque ciselé. Tasse-gobelet en porcelaine laquée burgautée.

en creux sur le nu du vernis, comme la pratiquent les Japonais.

Les porcelaines laquées le sont souvent en noir, quelquefois en vert, ou bien le laque est aventuriné, c'est-à-dire qu'il a reçu une poudre d'or. Les Japonais, qui font les plus beaux laques du monde, quand ils ne laissent pas le vernis briller dans toute sa pureté, sans aucun dessin, pour en faire ce qu'on nomme un laque *miroir*, se plaisent à le rehausser de paysages fantastiques, d'oiseaux imaginaires ou naturels qui sont dessinés en or de relief, et, par places, incrustés de nacre, autrement dit *burgautés*. Des mosaïques de burgau, qui ont été colorées en dessous avant d'être polies, représentent des

arbres conifères, des bambous, des plantes à feuilles palmées. Quelques filaments coupés dans la nacre avec une ténuité exquise expriment les nuages, indiquent les eaux et le tout forme comme l'apparition éclatante d'un coin de terre sur un ciel profondément noir. Çà et là, on aperçoit dans l'air une vapeur d'or provenant de ce que le relief a insensiblement disparu.

Il va sans dire que les porcelaines ainsi revêtues de laques burgautés ont dû avoir une certaine épaisseur, et qu'il a fallu des parois un peu solides pour supporter l'application et le poids de ces matières opulentes.

Ainsi, la porcelaine laquée a sa raison d'être, quand l'artiste laqueur, laissant voir les deux matières, ne fait que doubler la richesse et le prix de son ouvrage. Un revêtement, d'ailleurs, n'est pas une imitation, et ici le laque reste ce qu'il est. Mais encore une fois, fabriquer de la porcelaine qui jouera les pierres précieuses, imitera le bronze ou toute autre matière minérale à s'y méprendre, c'est un tour de force que le céramiste ne doit tenter que par exception. En se renfermant dans la sincérité de son art, il y trouvera des ressources innombrables, et s'il ne veut que bien faire, il réussira toujours à faire bien.

X

A L'ORNEMENT DE LA CÉRAMIQUE NE CONVIENNENT POINT LES HAUTS RELIEFS, NON PLUS QU'A LA POTERIE ÉMAILLÉE LES FIGURES DE RONDE BOSSE, EN TANT QUE CES FIGURES APPARTIENNENT A LA SCULPTURE D'ART.

Par cela même qu'ils altèrent le galbe du vase, les hauts reliefs doivent être proscrits de la décoration céramique. Autant les saillies d'une sculpture discrète peuvent donner du

prix à l'objet décoré, autant les relèvements en pleine bosse y sont déplaisants. A la manufacture nationale de Sèvres, le procédé de sculpture en cru, pâte sur pâte, essayé pour la première fois par M. Louis Robert, naguère directeur de l'établissement, a donné des résultats très heureux, grâce à la modération du relief, et il en est sorti des œuvres d'un style nouveau.

Sur la pâte que l'on maintient humide, on applique au pinceau et par couches successives un rehaut de pâte que l'on peut modeler ensuite par une incision, douce ou ferme, et par un grattage mitigé ou vif, comme s'il s'agissait d'un moulage à réparer, mais avec cette différence que chaque pièce est unique et ne peut être moulée du moment que les reliefs ont été empâtés sous l'émail. Des ornements en pâte blanche, par exemple, sur un vase de pâte céladon-gris, ravivent la pâleur de l'excipient et composent un ensemble agréable, une harmonie originale et tendre, mais c'est par la raison que les saillies sont assez légères pour ne pas obstruer la forme et empêcher le glissement du regard.

Pour ce qui est des hauts reliefs, ils sont de mauvais goût sur les parties convexes, et tout à fait déplacés dans les parties concaves.

En dehors de la plastique dont nous parlerons tout à l'heure, la céramique se propose de faire des vases d'ornement ou des poteries d'usage. Ses produits, s'ils doivent servir, sont fabriqués pour contenir des liquides, des graines ou des aliments, et s'ils ne doivent pas avoir une destination utile, leur forme est toujours une allusion à l'utilité primitive. Il y a donc quelque chose de choquant à ce qu'un vase paraisse d'un usage impossible, même lorsqu'il est purement décoratif ; c'est ce qui arrive toutes les fois que le contenant est fabriqué en même temps que le contenu. Est-il convenable, par exemple, qu'une assiette, une coupe, un bassin soient remplis d'objets

en plein relief, tels que ces coquillages, ces grenouilles, ces anguilles, ces écrevisses, ces cancres que l'on voit rehausser les pièces rustiques de Palissy ?

Ce potier eut une âme héroïque sans doute ; il fut un homme de génie et, par-dessus le marché, un admirable écrivain; mais il s'est trompé certainement, sinon dans l'*art de terre*, je veux dire dans la composition de sa pâte et de ses émaux, du moins dans la manière dont il a décoré ses poteries.

Lorsqu'il appliquait son système de rocailles à ces monuments de terre-cuite qui devaient figurer au fond d'un jardin *délectable*, une grotte tapissée de mousse, revêtue de coquilles et dans laquelle on verrait suinter des eaux, ramper des serpents, dormir des raines vertes, courir des salamandres et des lézards, on ne pouvait qu'admirer l'emploi de la céramique et des émaux jaspés à ces décorations agrestes ; l'imitation des batraciens et des reptiles, avec leurs couleurs naturelles, était ici bien placée et contribuait à la singulière impression que devaient produire ces grottes rustiques. Mais du moment qu'il s'agit de décorer un dressoir, d'orner une paroi, c'est manquer à la convenance que d'y offrir en montre une vaisselle couverte de cryptogames et de plantes sauvages, ou remplie de hannetons, d'escargots et autres *bestioles*.

Et si les bassins de Palissy représentent une vipère endormie dans un îlot, et des poissons qui nagent tout autour, il faut convenir que l'image de ces eaux, vues en sens vertical, devient un étrange contresens. On a beau dire que les pièces rustiques n'étaient d'aucun usage, et qu'elles furent destinées uniquement à garnir un buffet ou un panneau, il n'en est pas moins désagréable de voir certains plats de Palissy figurer des salières, alors que le plat est *dressé* contre le mur. Et ce qui ajoute encore à l'inconvenance d'une telle décoration, c'est la vérité saisissante de ces lézards, de ces écrevisses, de ces poissons, moulés sur nature, avec le chagriné de leur

peau, le piquant de leurs pattes, l'imbrication de leurs écailles. Ici la perfection même du moulage et le trompe-l'œil nous paraissent être une circonstance aggravante.

Bernard Palissy a été mieux inspiré quand il a orné certaines pièces de figures en bas-relief dans le goût de son temps, lorsqu'il y a modelé une Diane chasseresse, appuyée sur son cerf et entourée de ses chiens, ou une Andromède délivrée, ou un Jugement de Pâris; lorsqu'il a fouillé des corps de sphinx ou des masques de syrènes sur les anses de ses buires, sur le bord de ses vasques. De pareils ornements excluant toute idée d'usage donnent à la poterie le caractère de l'art. Mais pour ce qui est des figures en ronde bosse des statuettes mythologiques ou familières attribuées au même potier, une observation se présente qui est du reste applicable à un artiste fameux, son devancier, Luca della Robbia. Ce sculpteur, qui mettait tant de grâce et de délicatesse dans le modelé de ses statues et de ses bas-reliefs en terre cuite, n'eut pas, à mon sens, une heureuse idée lorsqu'il imagina de les revêtir d'un émail d'étain. Si ce revêtement offrait l'avantage de préserver la terre et de lui donner une solidité réelle, il avait le défaut grave de lui en ôter les apparences. Tout objet que recouvre un enduit vitrifié, quelque solide qu'il soit, nous paraît l'être peu, et nous y attachons involontairement une idée de fragilité.

D'ailleurs, ainsi empâtées dans un émail d'étain, les figures et les hauts-reliefs de Luca della Robbia perdent la finesse de leurs contours et de leur modelé, les nuances de leur expression. Elles deviennent un motif de décoration pure, dans lequel s'effacent les accents dont le doigt du sculpteur avait laissé l'empreinte sur l'argile. De plus, l'émail étant opaque emprisonne l'œuvre de l'artiste, en cache la matière, en bouche tous les pores et, en la séparant de nous, la rend impénétrable à nos sentiments comme à nos regards. Par son poli, par son

froid mortel, l'émail jure avec les colorations, les palpitations de la vie, et il semble réfractaire à toute tendresse. Je n'imagine pas comment un dévot peut prier devant une madone en faïence, comment il n'est pas effrayé, à certaines heures, de ces figures émaillées, surtout lorsque l'artiste en a peinturé les cheveux et les sourcils, teinté les prunelles et vermillonné la bouche, les faisant alors à l'imitation des spectres.

L'argile, la pierre, le marbre ont des pores et ne sont pas, comme dirait la science, mauvais conducteurs de l'électricité morale. Le biscuit même et le parian peuvent être la matière d'une statuette, parce qu'ils se rapprochent du marbre par la couleur et par le grain. Mais l'émail intransparent qui enveloppe les sculptures de Luca della Robbia se refuse aux communications intimes de l'esprit; il est imperméable à la chaleur des âmes.

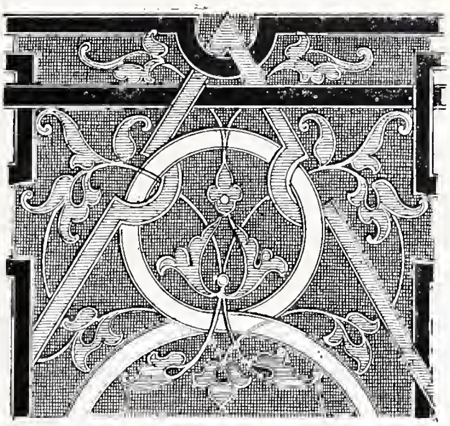
Sous ce revêtement glacé, sous cette espèce de chemise industrielle, les figures de l'artiste florentin n'ont plus le caractère, d'ailleurs admirable, que l'art leur avait imprimé. Elles sont devenues semblables aux pagodes de la Chine, ou, si l'on veut, aux statuettes et aux petites momies égyptiennes en émail vert, qui, bien que finement travaillées, sont plutôt des objets curieux que des objets beaux.

C'est ici une nouvelle preuve de cette vérité qu'il est toujours dangereux pour un art d'empiéter sur le terrain d'un autre. De même que les peuples perdent leur physionomie à mesure qu'ils approchent des frontières de leur pays, de même les arts s'affaiblissent lorsqu'ils arrivent aux confins de leur domaine, et se corrompent lorsqu'ils les dépassent.

LA RELIURE

I

DANS LA RELIURE, COMME AILLEURS, L'ÉLÉGANCE EST L'ENNEMIE DE LA SURCHARGE, ET L'OPULENCE MÊME A BESOIN D'UNE CERTAINE MESURE, DE CERTAINS REPOS.



Motif d'une reliure faite pour J. Grolier, 1521.

J'ai toujours pensé, et j'ai vérifié quelquefois, que l'on peut se faire une idée juste du caractère et de l'esprit d'un homme qu'on n'a jamais vu, rien qu'en regardant sa bibliothèque. Dis-moi ce que tu lis, et je te dirai qui tu es. Avant même d'avoir lu les titres des ouvrages rangés dans les armoires de ce personnage que l'on ne connaît point et qui vous fait attendre dans son cabinet, on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur ses reliures pour savoir s'il a le sentiment de l'ordre, s'il a du tact, s'il a du goût, s'il est vraiment possédé de l'amour des livres ou s'il n'en a que l'ostentation, s'il est enfin de ceux qui

ont une bibliothèque seulement pour la montre, de ceux à qui M. de Paulmy proposait cette inscription à mettre sur leurs livres : *Multi vocati, pauci lecti*, beaucoup d'appelés, peu de *lus*.

Quand un homme a de la culture et les sens tant soit peu raffinés, il y paraît tout de suite à la seule manière dont ses livres sont rangés sur les rayons de sa bibliothèque. Que des reliures soient somptueuses ou modestes, il n'est pas indifférent de les mettre ici ou là, de faire jurer le neuf avec le vieux, de mêler les brochures au ton criard avec des reliures d'une chaude couleur, de rapprocher un livre habillé de chagrin ou de veau brun, d'un livre couvert en parchemin, à moins que ce ne soit un parchemin profondément ranci avec le temps, fatigué, ambré par l'usure.

On juge à plus forte raison de l'homme qu'on va voir et de la nature de son esprit d'après le nom des auteurs qu'il a choisis, d'après les soins qu'il a donnés à tel livre, de préférence à tel autre. Que penser de celui qui ne ferait aucune différence entre la reliure d'un Montaigne et celle d'un Coquillart, de celui qui négligerait son Tacite ou son Horace, ou l'*Illustre Théâtre de M. Corneille* pour faire un magnifique habit aux « bigarrures et touches du seigneur des Accords » ? Il est donc vrai que les livres, à ne considérer que la forme extérieure, celle que le relieur leur a donnée, sont une marque des pensées qui règnent dans une maison, qu'ils en sont l'ornement moral autant qu'ils servent à la décorer dignement pour le plaisir des yeux.

Les principes de l'art décoratif trouvent leur application dans la reliure. Là, comme ailleurs, l'élégance est l'ennemie de la surcharge, et l'opulence même a besoin d'une certaine mesure, de certains repos. Là, comme ailleurs, la chose ornée ne doit pas l'être partout. Il en est de la reliure comme des autres industries proches parentes de l'art, la variété y doit assaisonner l'unité. La grâce doit y être un aveu de l'utile, à

ce point que les accents de la solidité pourraient à eux seuls y tenir lieu d'ornement. Mais à quelles conditions une reliure sera-t-elle solide, commode, facile à manier, car il faut qu'elle soit tout cela avant d'être belle. Pour le savoir, je me suis adressé à un relieur habile, un des maîtres de la profession, lequel a bien voulu se prêter à mon désir d'être initié aux secrets de son art. « Je ne sais rien, lui ai-je dit; veuillez donc commencer vos leçons par le commencement. » Là-dessus, le relieur m'a donné de longues et patientes explications dont voici la substance :

Puisque vous voulez que je vous parle comme à un homme absolument étranger à l'art de la reliure, j'obéis. Sachez donc, tout d'abord, pour votre gouverne, que dans un livre replié et fermé — je prends par exemple un livre sans luxe — on nomme *plats*, les deux côtés du carton qui le recouvre, *dos*, la partie postérieure du livre, celle sur laquelle on met aujourd'hui le titre et le nom de l'auteur (que l'on mettait autrefois sur le plat), *tranche*, les trois surfaces du livre par où il a été rogné, *gouttière*, la partie antérieure des feuilles, celle qui est opposée au dos et par laquelle on ouvre le livre. Les ficelles qui font sur le dos de petites saillies sont les *nerfs*, et les espaces compris entre les saillies, des *entre-nerfs*. Pour protéger le livre, il est nécessaire que le carton déborde la tranche. Cet excédent constitue les *chasses du livre*. Je vous ferai observer en passant combien sont justes les expressions du relieur : la tranche de devant s'appelle *gouttière* parce qu'elle est, en effet, comme une gouttière, creusée en cannelure. Les chasses du livre sont bien nommées, parce qu'avant de rogner le livre, on a dû donner de la chasse, c'est-à-dire du jeu, au carton, afin de pouvoir l'affleurer en haut pour rogner la tête, en bas pour rogner la queue, sauf à l'assujettir ensuite fermement une fois que la rognure est terminée. Je vous dirai plus tard comment se fait la rognure de la gouttière.

On désigne par le mot *bord* l'épaisseur du carton coupé sur les trois côtés, et par le mot *bordure* la partie du carton qui, en dessous de la couverture, excède la tranche du livre. Ces parties sont souvent ornées de filets ou autres ornements dorés, ce qui fait dire, dans ce cas, que la reliure est « à filets, avec bord et bordure ».

Vous remarquerez que le dos forme une petite saillie en se retournant sur chaque côté du plat, ces saillies sont les *mors* du livre. Elles sont nécessaires pour loger les cartons qui ont été tout exprès coupés légèrement en biseau du côté de la saillie dont je parle ; comme c'est le long de cette saillie que le carton est attaché à la couverture du dos par une bande de veau ou de maroquin sur laquelle il se meut, les mors s'appellent très souvent *charnières*. A l'extrémité de ces charnières, en tête et en queue de chaque carton, l'on ménage deux échancrures, afin que la peau qui recouvrira les plats et le dos ne soit pas sujette à se déchirer quand on ouvrira le volume d'un côté ou de l'autre. Enfin, aux deux extrémités du dos, vous voyez un petit rouleau couvert de fil de couleurs alternées : cet ornement, qui est la *tranche-file*, répond à un but d'utilité, car il sert à bien assujettir les cahiers et à donner plus de consistance à la couverture lorsque le livre, serré dans les rayons de la bibliothèque, en sera tiré avec effort.

Maintenant, si vous ouvrez le volume relié, vous verrez au commencement les gardes du livre, c'est-à-dire deux feuilles, l'une de papier marbré ou de couleur, l'autre de papier blanc (ou du même ton que le papier des cahiers). — Il s'agit toujours d'un livre relié à l'ordinaire. — Celle-là, pliée en deux, est collée d'un côté sur l'intérieur de la couverture, de l'autre au papier blanc, dont le feuillet libre précède celui qui porte imprimé le titre de l'ouvrage en abrégé, le *faux titre*, lequel à son tour précède et couvrira le frontispice du livre.

Des feuilles semblables, l'une en papier blanc, l'autre en papier marbré ou de couleur, sont disposées en sens inverse à la fin du volume, dont elles formeront, pour ainsi dire, l'arrière-garde, de sorte que, flanquées de ces pages obscures, les clartés du livre, la blancheur de son papier et de ses marges, en sont rehaussées et paraissent plus brillantes. Les gardes du commencement font surtout ressortir, par leur ton sombre, le titre de l'ouvrage, qui en est l'idée mère, et les gardes de la fin semblent exprimer que l'esprit du lecteur rentre dans l'obscurité quand il n'est plus éclairé par les pensées de l'écrivain. L'art du relieur a aussi, vous le voyez, son clair-obscur. C'est montrer qu'on n'en a point le sentiment que de faire des gardes en soie claire ou en satin blanc moiré. Mais, en feuilletant le livre, on y découvre des rubans de faveur, des *signets* qui ont été ménagés pour servir de marque aux endroits où la lecture aura été interrompue, en attendant qu'on la reprenne, ou bien aux passages qui ont touché le lecteur et qu'il retrouvera, pour les relire, au moyen de cette soie mnémonique. Collés sur le dos du livre, les signets ont été, de plus, piqués à l'aiguille par la couseuse, quand elle a fait les passes de la tranche-file.

Autrefois le relieur et le brocheur ne faisaient qu'un. C'était le relieur qui devait plier les feuilles dans l'ordre de la pagination, les assembler, les battre, les *grecquer*, les coudre ensemble et les couvrir provisoirement d'une feuille de papier marbré ou de couleur, quand il travaillait pour les libraires. Aujourd'hui la brochure est une profession à part, et les livres qu'on veut faire relier nous arrivent tout brochés, à nous autres relieurs, qui sommes tenus, il est vrai, de recommencer toute la besogne du brocheur, comme je vous l'expliquerai.

Vous demandez ce que signifie *grecquer ?* C'est faire sur le dos des feuilles assemblées, avec une petite scie à main, appelée grecque, des entailles à l'endroit où devront être

logées les ficelles autour desquelles on coudra les feuilles et qui formeront les nervures. Lorsque ces nervures ne doivent pas être apparentes, — c'est-à-dire faire saillie sur le dos de la couverture — on dit que le livre est relié *à la grecque*. Mais d'où vient cette expression ? C'est un illustre typographe, Ambroise-Firmin Didot, qui en a trouvé l'origine. Au seizième siècle, chez les Alde, à Venise, les relieurs étaient des Grecs réfugiés en Italie, avec d'autres artistes, depuis la prise de Constantinople par Mahomet II, et qui avaient apporté les méthodes de leur industrie aux imprimeurs vénitiens. Aussi les avis au relieur étaient-ils écrits en grec. De là le nom de reliure à la grecque donné à une manière d'opérer qui était sans doute d'importation byzantine.

Mais j'en reviens à mon livre, dit le maître relieur. Celui que vous voyez n'a rien d'extraordinaire; la reliure en est d'un prix modéré. Cependant, la tranche en est dorée, et cela ne se pratique que pour les reliures pleines, pour celles qui sont entièrement couvertes de peau, parce qu'on suppose que celles-là devront durer autant que le livre et qu'on n'aura plus à les refaire, ce qui entraînerait la nécessité d'une seconde reliure. S'il s'agissait d'une demi-reliure, on se contenterait de dorer la tête, qui reçoit la poussière, afin de tenir la tranche propre, et, au lieu de rogner la gouttière et la queue, on ne ferait que les ébarber, pour ménager de la marge à une reliure ultérieure et définitive. Ce genre de demi-toilette est donc censé provisoire. Aussi ne met-on que du papier marbré sur les plats, réservant pour le dos seulement, quelquefois pour les coins, le veau et le maroquin.

Ceux qui veulent la tranche dorée demandent quelquefois, pour plus d'élégance, qu'on y fasse paraître des figures de fantaisie, des branches de fleurs, par exemple, ou des paysages, ou des personnages. Ces figures se font avec de petits fers émoussés qu'on pique sur la dorure en pointillant les

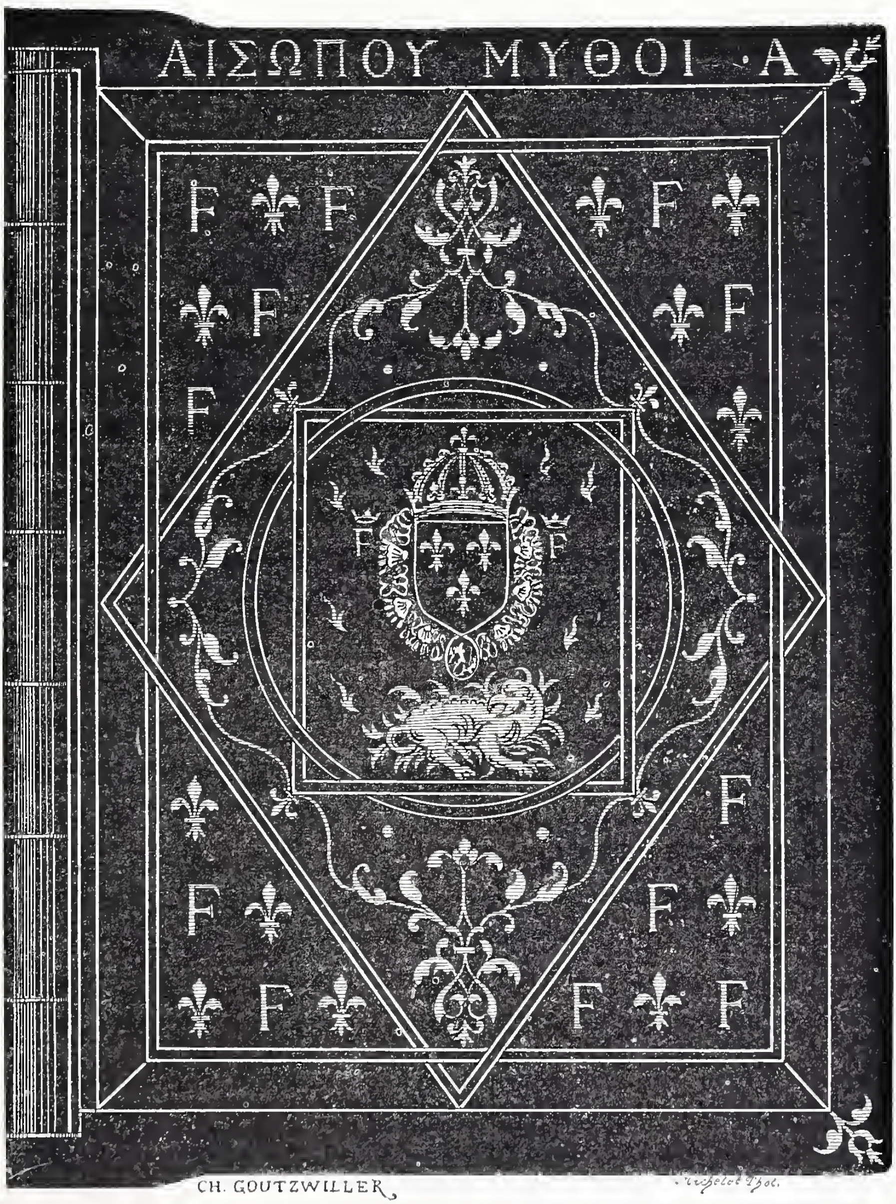
contours de l'image : c'est ce que nous appelons *antiquer sur tranche*. Les livres du seizième siècle sont presque tous antiqués de cette manière, mais c'est là un enjolivement dont les reliures sans prétention se passent fort bien. Ce qui est indispensable, c'est la cambrure du livre. *Cambrer*, cela signifie produire un peu de convexité sur les plats de la couverture, de façon que les feuillets tout le long de la gouttière soient d'autant plus serrés. Ici encore, il y a une intention de grâce qui est motivée par l'utile, car non seulement on corrige ainsi la platitude des ais de carton qui forment les plats du livre, mais encore on s'oppose à la tendance qu'auraient les coins à se relever en dehors et à quitter les tranches, qui alors seraient bien vite écornées et salies. Et quelle différence, pour un homme de goût, entre un livre qui montrerait sa couverture déjetée, ses tranches avachies, ses feuillets froissés, et un livre hermétiquement clos par sa couverture, et dont les feuillets, bien serrés, sans le moindre entrebâillement, sans le moindre pli, semblent contenir jalousement des trésors d'imagination et de pensée!

Telles furent les notions préliminaires que voulut bien nous donner le relieur consulté, pour nous mettre en état de comprendre ses explications futures. Je dis *nous*, parce que j'avais amené avec moi un tout jeune homme, récemment échappé du collège avec une certaine inclination à devenir bibliophile. « Mon jeune ami, lui dit le maître, si vous voulez mordre à la connaissance de notre art et prendre le goût des beaux livres, ou au moins des livres propres, bien cousus, honnêtement vêtus et agréables à la vue comme au toucher, même quand il n'y paraît aucun luxe, mettez la main ou plutôt jetez les yeux sur un de ces romans des cabinets de lecture, livres imprimés sur du papier à chandelles, souillés de fautes, tachés d'encre ou d'huile, qui sentent la colle moisie, et qui, à force de traîner partout, ont perdu toute forme, toute cou-

leur, et gisent humiliés, décousus, avilis, sur des tables malpropres, vous éprouverez alors un dégoût qui, par réaction, vous inspirera peut-être la passion des beaux livres et des belles reliures. »

Et là-dessus le digne homme, pour échauffer l'imagination du novice et le piquer au jeu, lui parla de ce qu'avait été la reliure autrefois. Il lui parla de quelques hommes illustres qui l'avaient exercée, entre autres du poète l'Arétin. Avant l'invention de l'imprimerie, disait-il, l'art du relieur, dans toute sa magnificence, était exercé par les orfèvres. Le relieur n'était encore qu'un manœuvre, un *lieur* chargé de la ligature des cahiers manuscrits, et qui s'en acquittait d'ordinaire assez grossièrement. Comme l'a dit M. Édouard Fournier, le droit du simple relieur des villes, attaché à la glèbe de son métier, était aussi restreint que celui des relieurs des cloîtres ou des palais était libre ou étendu. Tout ce qu'il pouvait se permettre, après avoir fait ses ligatures sur cordes, c'était de travailler à *amprainter* et de marqueter de son mieux le cuir dont il couvrait ses volumes... Quand le livre avait été solidement lié, puis vêtu d'un cuir ouvragé ou de velours par le relieur, il passait de ses mains dans celles de l'orfèvre, qui seul avait le droit de l'orner d'un *fermail*, de le parsemer de clous d'or, d'argent ou de laiton, sur le dos ou sur les coins. Le relieur ne reprenait le livre que pour en recouvrir le riche habit d'un vêtement commun, de tous les jours, qui pût lui permettre d'aller de main en main sans dommage; c'était la *chemisette à livre*.

Presque tous les arts que nous appelons décoratifs étaient pratiqués dans les monastères. Là on échappait à l'empire des règlements auxquels étaient assujettis les laïques. Tandis que dans l'ordre civil, où les métiers étaient séparés par des limites rigoureuses, le relieur ne pouvait pas être écrivain ni l'écrivain relieur, le moine calligraphe qui avait écrit et enlu-



Reliure aux armes, chiffre et emblème de François Ier, *Vie d'Ésope* par Planude et *Fables d'Ésope* en grec. Venise, sans date, in-4. (Biblioth. nat.)

miné un livre d'heures, se croyait le droit de le relier, d'y mettre des fermaux, des coins, des clous, des émaux, d'y ajouter, en un mot, un travail d'orfèvrerie. Et non seulement il reliait ce qu'il avait écrit, mais souvent il avait fabriqué lui-même le parchemin de son manuscrit et préparé la peau dont il le couvrait. Les religieux se procuraient par la chasse les peaux nécessaires à la reliure de leurs livres, et quand l'abbaye ne possédait pas de forêts où l'on pût courre le cerf, elle obtenait des seigneurs du voisinage la permission de chasser dans leur domaine. On cite plusieurs exemples de ces licences accordées aux monastères par des seigneurs ou des princes. Charlemagne en avait donné une à l'abbé de Saint-Bertin. Geoffroy Martel, comte d'Anjou, ordonna que la dîme des peaux de biches, prises dans l'île d'Oléron, serait consacrée à relier les livres de l'abbaye qu'il avait fondée à Saintes.

Mais le cuir ne suffisait pas encore à préserver le livre aussi solidement qu'on le voulait. Souvent les plats sur lesquels on collait la peau étaient en bois plus ou moins épais, et comme ce bois devait se piquer tôt ou tard, le livre portait dans sa couverture même les germes de sa destruction. Après avoir percé le bois, les vers pénétraient le papier, le criblaient, le rongeaient. Ajoutez que la reliure en bois, avec ses garnitures, augmentait considérablement la pesanteur du volume, dont la chute pouvait être redoutable. On nous a montré à la Bibliothèque Laurentienne, de Florence, un vénérable manuscrit de Pétrarque — c'est une copie des lettres de Cicéron — dont la couverture en bois est si lourde que le livre, étant tombé sur la jambe gauche du poète, lui fit une blessure qui faillit nécessiter l'amputation. On a même vu des antiphonaires et des missels du moyen âge qui étaient d'une telle pesanteur, qu'on avait dû y adapter des roulettes pour les rendre plus mobiles, et qui, avec leurs coins en métal, leurs clous sail-

lants et leurs fermaux à serrure, avaient l'aspect d'un coffre à renfermer des trésors.

Pour en revenir aux relieurs laïques, ils ne faisaient, avons-nous dit, que le commencement de la besogne, et il n'était guère possible qu'il en fût autrement lorsqu'on voulait orner les reliures d'un travail d'orfèvrerie. C'était un des grands luxes du moyen âge de recouvrir splendidement les Évangéliaires et les autres livres de liturgie, d'y employer l'or et l'argent, les matières précieuses, les pierreries, les émaux, les nielles, d'y faire servir des ivoires antiques, d'y adapter des fermoirs en métal gravé ou repoussé, garnis de boutons. Quand la couverture était en velours, ou en drap d'or, ou en cuir gaufré, ce qu'on appelait alors *tympanisé*, on la rehaussait de clous dorés, pour orner l'étoffe en la préservant. Rien ne paraissait trop riche pour revêtir des manuscrits remplis de fines miniatures, enluminés de majuscules en couleur, d'initiales en or épais, embordurés de vignettes délicieuses.

Comment ne pas faire un vêtement somptueux à un livre comme celui-ci? — et, ce disant, le relieur bibliophile nous montrait un livre d'Heures qu'on lui avait confié pour quelques réparations à y faire. — Les encadrements des pages étaient merveilleux : ils étaient ornés de plantes réelles ou imaginaires, d'animaux connus ou fantastiques. On y voyait glisser des lézards, ramper des limaçons et des chenilles, et toute sorte de mouches et de scarabées, et des oiseaux picorant les mûriers, les sorbiers, les fleurs de sureau. Les *rubriques*, autrement dit les titres du livre (ainsi nommés parce qu'ils sont ordinairement peints en rouge), étaient encore assez brillantes, quoique la couleur en eût pâli. Les peintures, gracieuses et délicates, avaient été inventées et finies par un des maîtres que l'humilité chrétienne a condamnés à l'oubli. Des lettres feuillagées et fleuries poussaient autour du texte leurs rameaux capricieux sur lesquels venaient se poser des papillons.

A de pareils livres il fallait une couverture à l'avenant. Ce n'était pas trop d'y sertir des rubis et des perles, d'y enchâsser des camées, d'en nieller les coins, d'en émailler les fermoirs, si bien que la reliure, devenant elle-même un objet d'art, avait besoin d'être préservée à son tour. Aussi avait-on soin de la serrer dans un étui ou de l'enfermer dans une cassette, quand on ne se contentait pas de la recouvrir d'une étoffe de soie ou de cendal.

Cependant l'invention de l'imprimerie dut avoir une grande influence sur l'art du relieur. En devenant moins rares, les livres parurent moins précieux. Il n'était plus d'ailleurs possible d'étendre à des centaines de volumes la dépense considérable qu'avait entraînée la couverture de tel ou tel manuscrit, avec ses fermoirs ciselés, ses clous d'argent, ses pierreries, ses peintures même, car on faisait peindre parfois, sur les ais, de petits tableaux en camaïeu. Il fallut imaginer un costume moins somptueux pour ces livres qui allaient cesser d'être un luxe de grand seigneur, un plaisir de prince.

A partir de cette époque, les relieurs commencèrent à prendre de l'importance. Leur industrie devint peu à peu indépendante ; elle n'eut plus à subir l'intervention de l'orfèvre, du joaillier, du bijoutier, si ce n'est dans certains cas très rares. Elle put, sans sortir de ses propres moyens, devenir un art.

Elles sont innombrables (continua le relieur), les manipulations par lesquelles doit passer un livre qu'on relie. Et d'abord vous saurez que les livres nous arrivent presque toujours brochés, et que notre première opération consiste à découdre le volume, à le collationner, c'est-à-dire à vérifier si les cahiers sont bien dans l'ordre alphabétique ou numérique des signatures, à replier les feuilles de manière que les chiffres de deux pages qui se suivent tombent exactement l'un sur l'autre, à voir s'il ne s'y est pas glissé de feuilles appartenant à un au-

tre volume; si, par exemple, la feuille 5 du tome second n'aurait pas été substituée par erreur à la feuille 5 du tome premier, enfin s'il y a des cartons à placer. — On nomme *cartons*, en librairie, des feuilles que l'auteur a fait imprimer séparément et après coup, pour en remplacer d'autres qui contenaient des fautes typographiques ou des erreurs littéraires.

Après le collationnement, il faut battre le livre, mais en observant si l'encre d'impression est assez sèche pour ne pas produire de maculatures, ou bien avoir soin d'intercaler, entre les feuilles, du papier blanc qui recevra la décharge de l'encre. Puis, quand le livre a été battu, soit à la main et au marteau, soit à la machine, lorsque les feuilles, bien aplanies par le battage, ont rendu le livre facile à ouvrir, il faut le coudre sur nerfs ou le coudre à la grecque. Ce dernier genre de couture n'est pas le bon, pour les relieurs qui veulent un travail solide, durable, et leur préférence pour la couture sur nerfs, surtout pour la couture à nerfs fendus, se justifie par cette excellente raison que chaque cahier est cousu sur toute sa longueur et à point arrière, le fil faisant un tour sur chaque nerf, autrement dit sur chacune des ficelles du cousoir.

La grecque, je vous l'ai déjà dit, est une petite encoche que l'on pratique sur le dos des cahiers, pour y loger les ficelles auxquelles ils doivent être cousus. Les ficelles entrent jusqu'au fond des encoches, et le livre perd, de la marge du fond, toute la profondeur de la grecque. Or, quand le livre a été cousu à la grecque pour la demi-reliure ou le cartonnage, s'il n'a pas été au préalable parfaitement plié, il ne peut que très rarement subir une seconde pliure pour être relié définitivement, sans qu'il se trouve des grecques apparentes sur la marge du fond. Dans les ouvrages classiques, comme les dictionnaires, par exemple, qui ont de petites marges, il arrive souvent que certaines feuilles, étant mal pliées, n'ont presque plus de marge près du dos, et que la grecque touche alors au texte

imprimé. Les relieurs soigneux se contentent de marquer au crayon la trace de la couture, au lieu de la fixer par une entaille.

Le livre bien cousu, il faut le passer à la colle, préparer l'endossure, faire les mors, épointer les ficelles, c'est-à-dire les remettre en chanvre, rogner les bords du carton, les affiner, passer en carton à deux trous au moins, ce qui signifie attacher les cartons au livre avec le bout des nerfs de la couture, battre les ficelles afin de masquer les trous où elles ont passé, de façon que leur épaisseur ne soit apparente ni au dedans ni au dehors.

Viennent ensuite l'arrondissement du dos, qu'il faut coller et tremper, la mise en presse, la mise en paquets, laquelle consiste à placer en ligne plusieurs volumes à la fois, chacun entre deux ais, pour les serrer avec des cordes à fouet (les *fouetter*), de telle sorte qu'ils ne puissent s'ouvrir lorsqu'on les aura exposés à un feu éloigné et doux pour les faire sécher. Après l'endossure, qui doit se faire « avec parchemin et non papier », aux termes des anciens règlements, le relieur pose les gardes de couleur, prépare les rognures en affleurant les extrémités des feuillets, équerre le livre en tous sens, rogne en tête et en queue en descendant les chasses, berce la gouttière pour la faire remonter de nouveau et la rogner, dore ou fait dorer sur tranche, ajuste et coud la tranche-file, adapte les signets, et rabaisse les bords du carton sur la gouttière en leur donnant juste autant de saillie qu'en ont les chasses de la tête et de la queue.

Il lui reste encore à préparer la couvrure, en coupant le cuir et en purifiant les cartons de toute inégalité, de toute bavure, à parer le maroquin ou le veau, en amincissant les bords qui doivent être retournés sur le revers du plat et n'y former qu'une demi-épaisseur, à coller les peaux sur le carton sans le moindre pli, enfin à coiffer la tranche-file, c'est-à-dire la protéger, en faisant remonter un peu le cuir du dos

pour le rabattre sur la tranchefile, à la hauteur des chasses.

Ici se termine le corps d'ouvrage, ici ont pris fin les explications techniques du maître relieur pour faire place aux observations esthétiques échangées entre l'écrivain désireux d'apprendre, et l'artiste empressé à l'instruire. Nous en sommes donc venus à ce qui nous intéresse particulièrement, à ce qui rentre dans le cadre de nos études : la décoration du livre.

II

LA DÉCORATION DU LIVRE DOIT ÊTRE EN RAPPORT AVEC LA NATURE DE L'OUVRAGE, AVEC L'IMPORTANCE DE L'AUTEUR, AVEC LE CARACTÈRE DE SES PENSÉES.

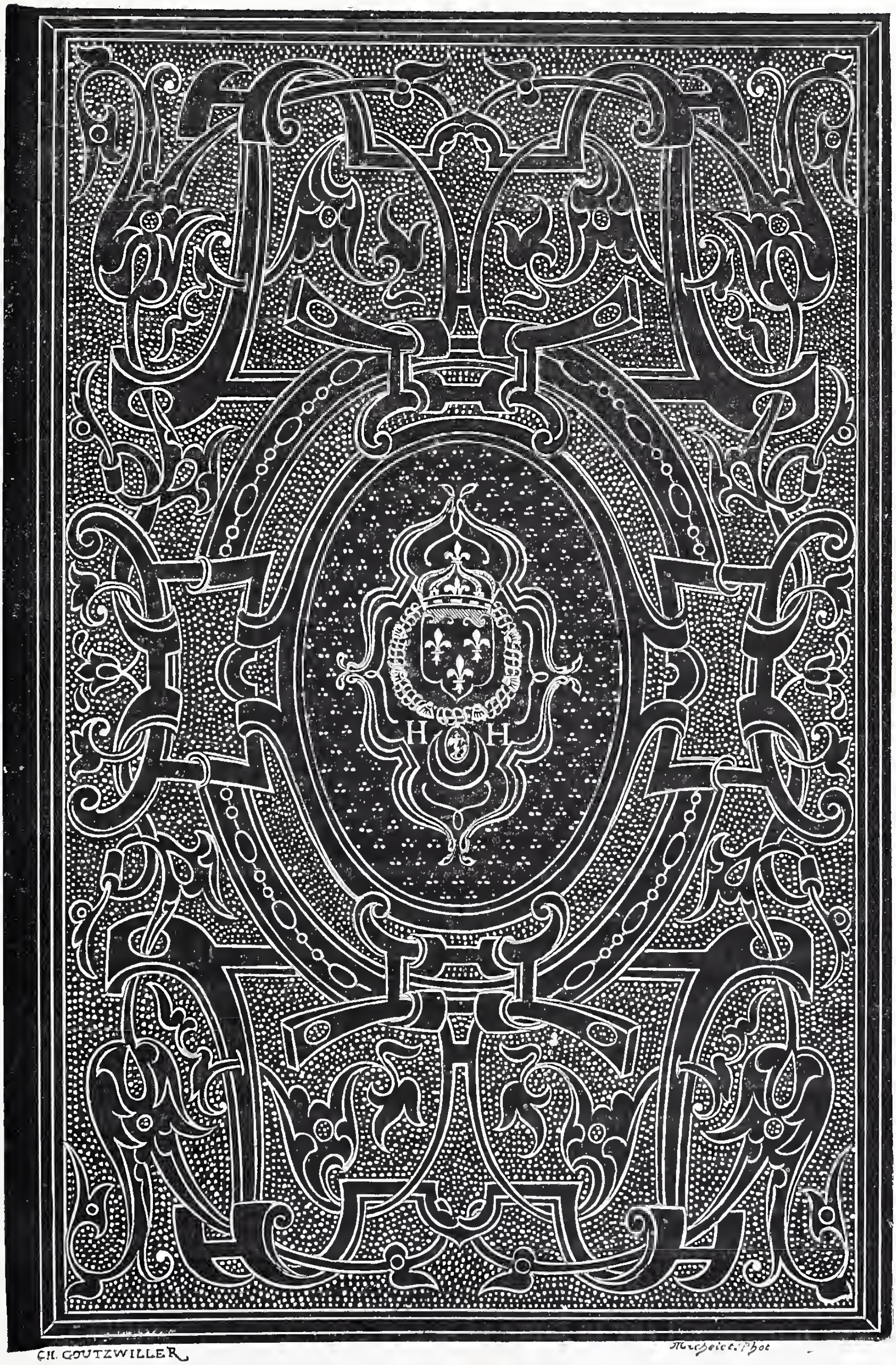
Riche, cette décoration peut l'être, sans doute, mais encore faut-il, ici comme ailleurs, que l'ornement ne fasse pas oublier la chose ornée, que l'aspect magnifique ou discret, élégant ou grave, splendide ou délicat, de la reliure, soit en rapport avec la nature de l'ouvrage, avec l'importance de l'auteur, avec le caractère de ses pensées. Le sentiment des convenances suffit pour guider en cela le relieur, quand il est libre, ou l'amateur, quand il veut rester maître de son choix ; il suffit, en tout cas, pour leur faire éviter les lourdes fautes.

Plus le livre est sérieux, plus il est séant de lui faire un vêtement simple en sa dignité. Les coquetteries de la dorure, les entrelacs, les mosaïques, les tranches gaufrées ou ciselées ne conviennent pas, ce me semble, à un Montaigne, à un Pascal, à un Bossuet. Les philosophes, les moralistes, les docteurs en théologie ou en droit, seraient surpris de voir leurs œuvres habillées de tons voyants, enjolivées de dentelles, ornées de fleurs à la Grolier. Les anciens maîtres de la profession l'avaient

senti quand ils inventèrent tout exprès pour les écrivains de Port-Royal la reliure *janséniste*, qu'on a souvent appliquée depuis aux ouvrages austères. Un ton noir ou un ton brun, raisin de Corinthe, pas de dorures, tout au plus quelques filets à froid, une peau de chagrin non écrasée ou du maroquin non poli, une tranche-file unie et sombre : voilà quels sont les traits distinctifs de la reliure janséniste.

Sans tomber dans l'excès du renoncement, on peut et il faut donner un certain air de sévérité, ou de gravité, du moins, au vêtement des livres qui élèvent la pensée, qui réconfortent l'esprit. Il est délicat, sans doute, le rapport de convenance à saisir entre le caractère de la reliure et celui du livre. Pour peu que l'on ait du goût, on sentira qu'il ne faut rien serrer de trop près en ces sortes d'analogies. On cite un amateur anglais qui, prenant au pied de la lettre le conseil que donne le simple bon sens d'assortir l'habillement à la chose habillée, avait fait ciseler des cuivres ou, comme disent les relieurs, des *fers*, représentant des figures symboliques, par exemple un bonnet de la liberté, un caducée, une chouette, un trident, des palmes, des couronnes, des aigles, des masques comiques et tragiques. Ces figures diverses, imprimées sur le plat des reliures de cet amateur, servaient à distinguer ses livres avant même qu'on les ouvrît. Le caducée était réservé pour les œuvres des orateurs, le trident et les aplustres pour les livres concernant la marine et la navigation, et l'oiseau de Minerve était estampé sur les écrits des philosophes. Les masques étaient frappés, cela va sans dire, sur les livres de littérature dramatique, et, dans sa logique inexorable, notre amateur faisait appliquer sur la reliure des ouvrages de médecine les attributs d'Esculape, le serpent enroulé autour d'une baguette ou d'une patère.

En toute chose, le goût est inséparable du sentiment de la mesure, et de même que le secret d'ennuyer est celui de tout dire, de même il y a quelque chose de pédantesque et de dé-



Reliure aux armes et au chiffre de Henri II. In-folio. (Biblioth. nat.)

sobligeant pour l'esprit dans l'étalage d'une érudition facile et par cela même banale.

On ne peut mieux comparer cette sorte d'affectation qu'aux fantaisies de certains autres amateurs, qui, pour marquer une connexion entre la couverture du livre et son contenu, cherchaient une fine allusion dans le choix des peaux dont ils faisaient recouvrir les cartons de leurs reliures. Le bibliophile Frognall Dibdin (dans son *Voyage bibliographique* traduit par Licquet et Crapelet) parle d'un Livre sur la chasse qui avait été intentionnellement relié en peau de cerf, d'une Histoire de Jacques II, par Fox, qui était couverte en peau de renard, parce que *fox*, en anglais, signifie renard, et d'un Traité d'anatomie que le docteur Asken avait fait relier en peau humaine.

Ce sont là de pures excentricités. Mais l'abus d'une chose ne doit pas empêcher qu'on en use avec discrétion. Puisque la reliure est l'habit du livre, il doit en être de cet habit comme du costume qui distingue les nations en général et, en particulier, les diverses conditions dans chaque pays. Le costume est plus que l'habillement du corps : il est aussi le vêtement des idées. Or cela doit être vrai surtout de la reliure qui revêt justement les idées écrites, les sentiments imprimés. Autrefois, il est vrai, les costumes étaient plus variés qu'aujourd'hui, non seulement de peuple à peuple, mais d'homme à homme. Cependant, il y reste encore assez de différences pour qu'on les imite dans l'habillement des livres. Il y a tant et tant de manières de nuancer des reliures qui paraissent devoir être semblables, étant faites avec les mêmes éléments : du cuir et de la dorure !

Et d'abord, un moyen de varier les caractères de la couverture, c'est la couleur du cuir. La basane, le veau, le chagrin, le maroquin sont susceptibles de recevoir toutes les teintures qui réussissent sur la laine et la soie, mais les plus variées et les plus riches se donnent au maroquin. Par la mise en couleur

des peaux de bouc, de chèvre, de menon, de bouquetin, on obtient des maroquins rouge, vert-myrte, bleu de ciel, bleu de roi, indigo, vert de mer, vert-olive, vert anglais, tirant sur le soufre, violet, gris de souris, gris-perle, Lavallière foncé, Lavallière clair — c'est-à-dire jaune plus ou moins brun — orangé, bouton d'or, citron, grenat, tête de nègre... Le cuir de Russie, peau de phoque, teint en rouge-amarante avec du sandal odorant, n'a pas ordinairement d'autre couleur ; mais combien est précieuse cette odeur aromatique, s'il est vrai qu'elle éloigne les insectes, les bruches et les vers qui s'attaquent à la couverture des livres! Comment ne pas attacher du prix à un livre qui, avant d'intéresser l'esprit, intéresse à la fois les yeux, l'odorat et le tact!

J'allais dire aussi les oreilles, car il y a des reliures à musique, de même qu'il y a des tableaux-pendules! Vous ouvrez un album dont la couverture contient dans un épais biseau une boîte à musique : à l'instant même, le cylindre s'échappe, les lames du peigne métallique reçoivent le frottement voulu et vous entendez une valse ou une cavatine dont les sons paraissent sortir de la muraille. Aux quatre angles du plat extérieur, se trouvent des clous qui semblent placés là pour protéger la couverture par leur saillie, et qui en réalité dissimulent l'entrée des clefs par où se remonte l'appareil quand le cylindre est à bout de course. Mais ce sont là encore des excentricités puériles, étrangères à l'art de la reliure. L'excellence de l'exécution ne doit jamais être sacrifiée à de pareils tours de force.

Pour ce qui est de la couleur des peaux, le relieur ayant à sa disposition des tons clairs ou sombres, brillants ou sévères, des rouges exaltés ou rompus, des jaunes intenses ou légèrement verdis, des bleus froids, des verts tendres ou profonds, des violets sourds, sans parler des nuances qui varient les expressions de gaieté ou d'austérité, de richesse ou de modestie, propres aux couleurs, peut exercer son goût dans le choix des

teintes convenables au caractère du livre. Vient ensuite la dorure qui s'applique à la tranche et au cuir.

La dorure sur tranche est susceptible de quelques variantes. On la fait unie ou ciselée, avec ou sans marbrures, quelquefois sur peinture. La plus simple est à notre avis la meilleure, parce qu'elle ne présente aucun relief, et que tout relief arrêtant la poussière est de sa nature salissant. Pour qu'il soit facile, en réalité comme en apparence, de tourner les feuillets, il faut que la tranche soit unie, et cela suffit pour condamner la tranche ciselée qui a pour effet de rendre raboteux ce qui doit être lisse, et qui fait ressembler le livre, quand il est fermé, à une boîte contenant un autre livre.

Mieux avisés furent les anciens relieurs, lorsqu'ils inventèrent de marbrer la tranche, dans la pensée que cet ornement empêcherait les taches d'être aussi visibles, pendant que la dorure donnerait de la force aux arêtes des feuillets ; quant aux dessins compliqués et coloriés, tels que paysages, fleurs ou figures que l'on imprimait avec un fer chaud sur les tranches, ce sont d'inutiles enfantillages et l'on a bien fait d'y renoncer par la raison que, lorsqu'on a les yeux sur la gouttière d'un livre, c'est qu'on veut l'ouvrir, et le plus pressé alors est de satisfaire l'esprit.

C'est un art délicat que celui du doreur sur cuir. Un petit nombre de fers lui suffit pour changer à l'infini ses dessins. Il peut à volonté, au moyen de combinaisons toujours nouvelles, frappantes par la répétition, ou variées par l'alternance, régularisées par une rigoureuse symétrie ou bien librement disposées dans un apparent désordre, il peut, disons-nous, composer de grandes dentelles dans le genre de Duseuil qui fut un des plus habiles relieurs du dix-septième siècle, ou former ces ornements au pointillé, que les gens du métier appellent *mille points*, et dans lesquels excellait Legascon qui fut le relieur d'Anne d'Autriche et du magistrat bibliophile Habert

de Montmort, ami de Molière. Le doreur sur cuir a donc vingt manières de changer la disposition de ses petits fers. Tantôt il les range autour d'un vide rond ou ovale ; tantôt il les circonscrit d'une bordure cernée de filets, laissant au milieu du plat un parallélogramme de maroquin uni ; quelquefois la dentelle, au lieu de se terminer en onglets, s'arrondit aux angles et forme une couronne elliptique. Lorsqu'il a des figures sur le plat ou un emblème demandé ou un monogramme, il les imprime à la presse ; mais il pousse à la main les petits fers.

De jolis ornements peuvent être dessinés sur le maroquin avec de simples filets, soit qu'on les trace sur l'or, soit qu'on les pousse à froid, c'est-à-dire sans dorure, soit qu'on entremêle des filets dorés avec des filets mats, soit qu'on les combine entre eux avec du maroquin de diverses couleurs, soit enfin que, dans les figures géométriques formées par des filets, on introduise des ornements qui sont rayés de hachures d'un flanc à l'autre, et que l'on nomme filets *azurés*, mot emprunté du blason, dans lequel on représente l'azur par des lignes couchées horizontalement.



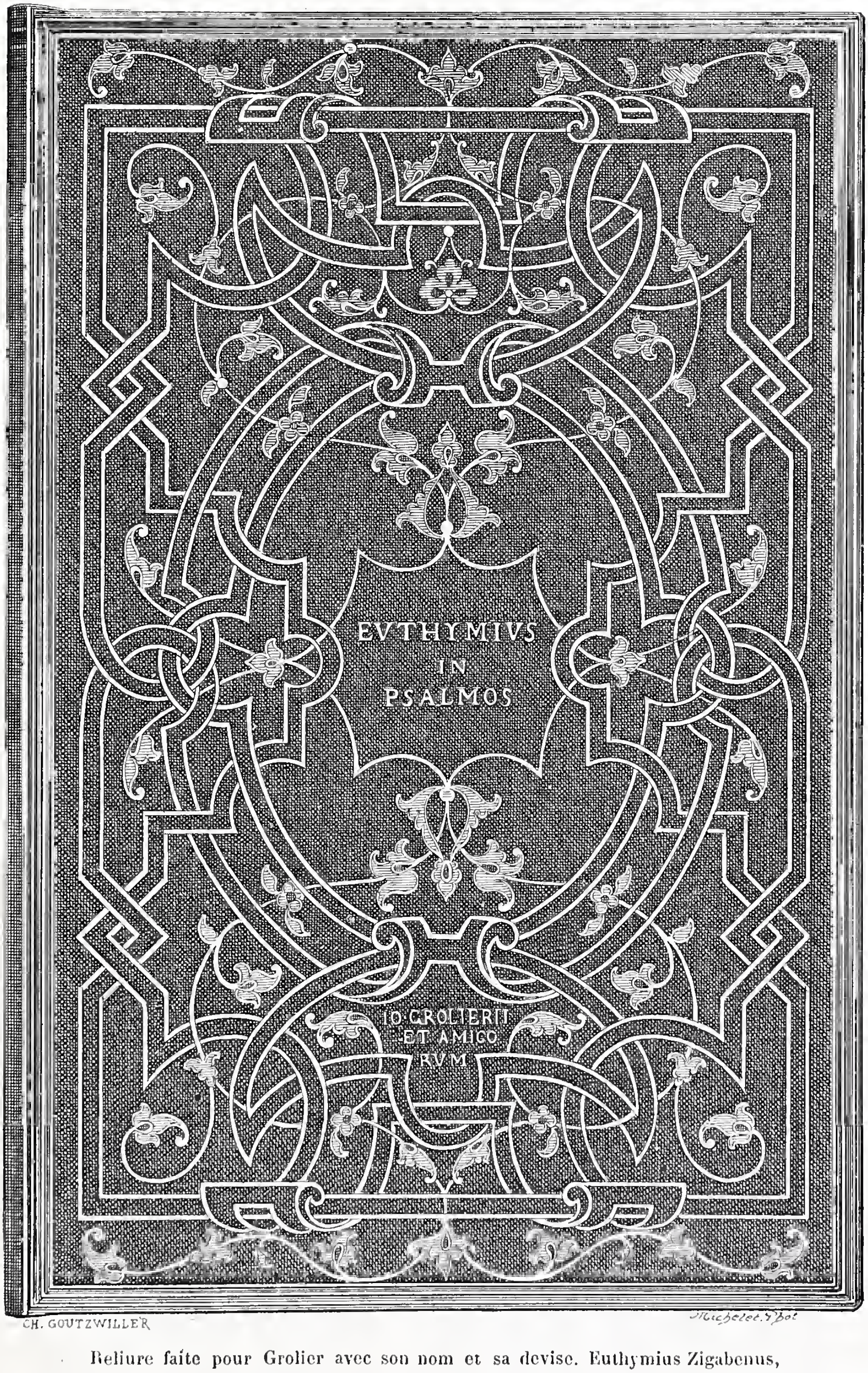
Motif tiré d'une reliure de 1587. (Bibl. nat.)

III

QUEL QUE SOIT LE GENRE D'ORNEMENT QUE L'ON PRÉFÈRE,
IL IMPORTE, QUAND ON Y VEUT METTRE LE CACHET D'UNE ÉPOQUE, DE BIEN
CONNAITRE LE STYLE DÉCORATIF DES MINIATURES OU DES IMPRIMÉS
DU TEMPS OU VÉCUT L'AUTEUR DU LIVRE.

S'agit-il d'un incunable ? — on est convenu d'appeler incunables tous les livres publiés au quinzième siècle, depuis 1453, date de l'invention de l'imprimerie, jusqu'en 1500 — les modèles ne manquent pas et l'on peut les choisir parmi les reliures du quinzième siècle, car les premiers bibliophiles, et le plus illustre de tous, Mathias Corvin, roi de Hongrie, faisaient relier leurs imprimés comme on reliait les manuscrits avant l'invention de l'imprimerie, avec des fermoirs, des peintures sur les plats, des dorures, des gaufrures, des émaux, des pierreries. Mathias Corvin avait la passion des livres, et il n'en posséda pas moins, dit-on, de cinquante mille, dans sa bibliothèque, à Bude, qui fut pillée et en partie brûlée par les Turcs, au quinzième siècle, et dont les livres échappés aux flammes furent embarqués sur le Danube et portés au sérail, où ils sont peut-être encore.

Au seizième siècle, deux Italiens, hommes de goût, Michel et Thomas Maïoli, et après eux, Jean Grolier, qui fut trésorier général de France, sous François Ier, Louis de Saincte-Maure, marquis de Nesles, Catherine de Médicis, Henri II firent orner leurs reliures de compartiments à entre-lacs, c'est-à-dire de listels et de fleurons liés et entre-croisés à la manière des ornements arabes, avec dorures. La raideur des lignes droites y est rachetée par des courbes élégantes. Ces listels coupés dans



CH. GOUTZWILLER Michelet. Typ.

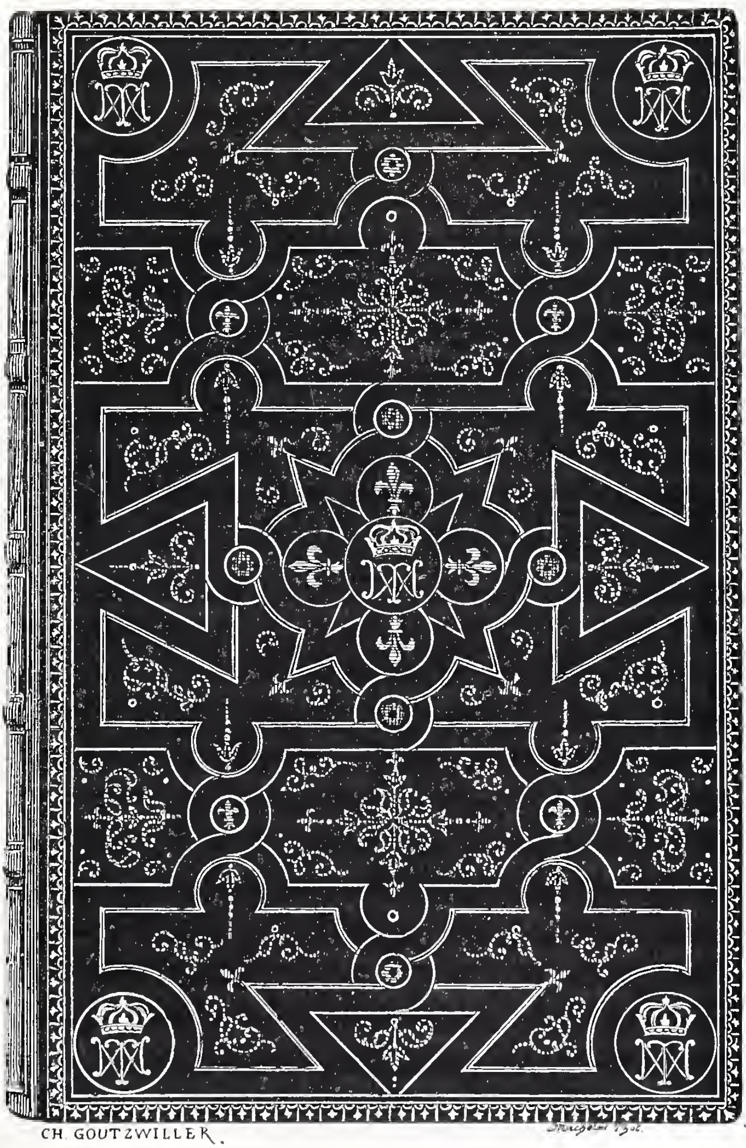
Reliure faite pour Grolier avec son nom et sa devise. Euthymius Zigabenus, *Commentationes in omnes psalmos*. Vérone, 1530, in-folio. (Bibl. nat.)

des maroquins de diverses couleurs jettent une heureuse variété dans les compartiments, et des feuillages imaginaires, des fleurs hachées viennent rompre l'aridité que présentait un dessin purement géométrique. Au milieu du plat est ménagé un cartouche dans lequel est imprimé en lettres d'or le titre du livre. Sur le plat de l'envers un autre cartouche contient la devise du bibliophile. Celle de Grolier est assez singulière pour être mentionnée : *Portio mea, Domine, sit in terra viventium*, « que ma part de bonheur, ô mon Dieu, soit sur la terre des vivants. »

Les livres, les beaux livres ne doivent être prêtés qu'à des amis sûrs, qui en aient le même soin que nous en aurions nous-mêmes. C'est là pensée qu'exprime la devise imprimée sur les reliures des Maïoli : *Ingratis servire nefas ;* mais les amis, les vrais amis, sont, aussi bien que nous, propriétaires de nos livres, et Grolier ne pensait pas autrement, puisqu'il faisait pousser au fer, sur le plat de ses reliures, au-dessus ou au-dessous du titre, l'inscription : *Jo. Grolierii et amicorum*, qu'il écrivait parfois de sa main sur une des feuilles de garde. Cette inscription, qui a été souvent imitée, nous rappelle qu'un de nos contemporains, réfugié à Londres, au temps de l'Empire, aujourd'hui sénateur, avait écrit sur ses livres : *A moi et à mes amis*, ce que voyant, un de ses compagnons d'exil, démocrate illustre, aujourd'hui député de Paris, lui fit cette observation caractéristique : « Votre devise est généreuse ; mais il serait plus séant, je crois, d'écrire : *A mes amis et à moi.* »

Revenons aux divers styles des reliures anciennes : celui du dix-septième siècle, qui est l'époque où les relieurs français commencèrent à l'emporter même sur les Italiens, a été fixé par deux maîtres renommés, Legascon et Duseuil. Legascon, qui florissait sous Louis XIII, se distingua surtout par des dorures au petit fer, qu'il variait avec infiniment de délicatesse

et dont les ornements sont faits au pointillé. Legascon fut le



Reliure au chiffre de la reine Marie-Thérèse d'Autriche, femme de Louis XIV (genre Legascon).
La vie de sœur Marie de l'Incarnation, par le P. Maurice. Paris, 1642, in-8. (Bibl. nat.)

premier qui couvrit de maroquin les plats et les contre-plats,

c'est-à-dire le dehors et le dedans du carton. Du moins cette particularité fut remarquée comme une innovation dans la reliure faite par lui de cette fameuse *Guirlande de Julie* que mademoiselle de Rambouillet trouva sur sa toilette, le premier jour de l'an 1633, et qui contenait des miniatures de Robert, avec des madrigaux composés par dix-neuf poètes, dont le grand Corneille.

Duseuil, qui était un abbé, mit en vogue les grandes dentelles. Il les exécutait avec un petit nombre de fers, combinés de cent manières et poussés sur le plat tout le long des bords, de façon que les fines engrelures de l'ornement tournées vers le centre y laissaient un vide pour les armoiries ou le monogramme du propriétaire. Les livres de Louis XIII, en maroquin vert fleurdelisé, ne furent reliés ni par Duseuil ni par Legascon ; ils le furent par Clovis Ève, deuxième du nom, relieur ordinaire du roi, celui qui inventa peut-être le genre appelé depuis *fanfare*, comme nous le dirons plus loin.

Ce fut dans le même temps que Macé Ruette, dont le fils, Antoine Ruette, fut le relieur de Louis XIV, imagina de marbrer le maroquin, et le papier qui devait servir à former les gardes. La marbrure sur peau n'est pas seulement décorative, elle a aussi une utilité qui est de cacher les petits défauts qui peuvent se trouver sur le maroquin, et particulièrement sur la peau de veau, où ils sautent aux yeux, quand le veau est d'un fauve clair. Bien que la marbrure des peaux soit maintenant surannée, il en faut dire ici quelque chose, parce que le goût en peut revenir et que la mode ne nous quitte jamais sans quelque esprit de retour.

Comment se fait ce genre d'ornement ? Avec une éponge ou avec un pinceau. La méthode en est assez simple : il y suffit d'un peu de couperose étendue d'eau, soit qu'on appuie légè-

rement l'éponge en différents endroits pour y produire des taches en forme de nuage, soit qu'on fasse tomber une pluie de gouttes sur la peau de veau ou de basane, en secouant de haut un pinceau trempé de la couleur voulue, et en distribuant la pluie le plus également qu'il se peut, c'est-à-dire en mettant un certain équilibre dans la confusion. Si les taches sont rouges, elles forment la marbrure porphyre. Si elles sont brunes, clairsemées et fines, c'est la marbrure soupe au lait. Par des procédés analogues on obtient, avec des taches rouges et des jaspures de mouches noires, les beaux tons de l'écaille, ou bien, en laissant couler la pluie de couleur sur le cuir légèrement incliné, on la voit se maculer d'arborisations assez semblables à celles de l'agate. Ces diverses opérations ont pris le nom de *racinage*, et on ne les pratique d'ordinaire que sur le veau. C'est pour cela que le veau marbré s'appelle *veau racine*.

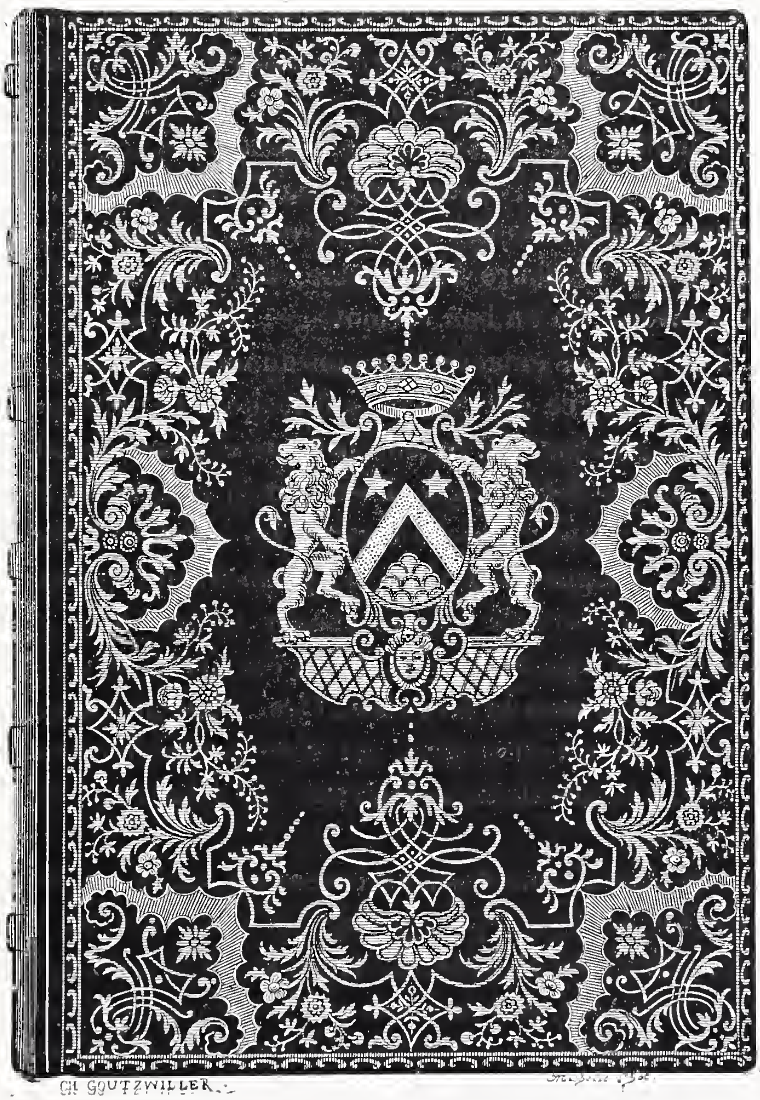
Mais si les bibliophiles, au moins en France, ont renoncé à la marbrure de la basane ou du veau pour la couverture de leurs livres, les relieurs continuent d'employer le papier marbré pour les contre-plats et pour les gardes, à moins qu'il ne s'agisse d'une reliure de luxe. Que de variétés aimables dans la marbrure et combien elle est amusante pour l'œil! Les Français et les Bavarois la font très habilement sur le papier; mais il faut convenir que les Anglais ont apporté dans ce genre de fabrication d'heureux caprices, des mariages de couleurs imprévus et piquants. Non seulement ils imitent les marbres de la nature, mais ils en inventent qui n'ont pour toute vérité qu'une étonnante vraisemblance. Comme s'ils avaient pénétré dans le secret des infiltrations et des oxydes métalliques, qui ont taché et coloré la pâte calcaire, des agglomérations de roches qui ont formé les brèches et de la manière dont les débris de coquillages et de madrépores ont varié les lumachelles, moucheté les brocatelles et les granits, ils fabriquent

des marbrures artificielles d'une saveur tout à fait charmante. Ce sont eux, je crois, qui ont inventé d'y faire couler comme des ruisseaux d'ombre. Sur un fond de pureté remarquable, rouge antique ou sanguin, vert cuivreux, vert-pomme ou vert-émeraude, bleu-lapis, jaune, rose-campan, ils entassent confusément des taches de toute couleur, en y mêlant des gris fins, des veines d'or, en les truffant de noir et en y répandant des flocons de neige. Quelquefois leurs marbrures fantastiques, imitant des montagnes, des ravins, des vallées, des golfes, des cratères éteints et des terres cahotées, rappellent les cartes de la lune ou ressemblent à des géographies imaginaires.

Au dix-huitième siècle, les papiers marbrés étaient remplacés dans les reliures de prix par des gardes en satin, suivies de gardes en papier doré. On reconnaît à cette particularité, entre autres caractères, les livres reliés par Padeloup qui travaillait pour la reine Marie Leczynska, ou par Biziaux qui fut au service de madame de Pompadour. Ces livres étaient doublés de maroquin au revers du plat. Padeloup excellait à renouveler les compartiments en mosaïque dont la tradition remontait à Grolier, à Saincte-Maure, et qui s'était continuée sur les livres appartenant à Diane de Poitiers. Son maroquin rouge était coupé de pièces vertes et rehaussé de maroquin citron. Derôme, qui lui succéda dans la faveur des bibliophiles, fut plus sobre, en fait d'ornements, de dorure et de guillochés. Il visait à la solidité réelle et apparente. Il n'avait pas le goût des marqueteries en peaux, des arabesques au petit fer, des pointillés et autres fioritures. Il mit du style dans son style.

Entre Derôme qui florissait en 1770, et Thouvenin dont la grande réputation commença vers 1820, se place l'invention du cartonnage, par Bradel. C'est l'époque démocratique de la reliure. Par esprit d'égalité, Mercier, Louvet et quelques jour-

nalistes influents s'étaient élevés contre le luxe des livres ri-



Reliure aux armes de Gaspard Moïse de Fontanieu (1695-1767), *Mélanges de poésie, de littérature et d'histoire*, par l'Académie des belles-lettres de Montauban. — Montauban, 1755, in-8. (Bibl. nat.)

chement vêtus et dorés, surtout à cause des armoiries qui s'y étalaient orgueilleusement. Simple dans ses habits, la so-

ciété de la Révolution voulut aussi la simplicité dans l'habillement des livres. L'art du relieur eut sa roture : ce fut le cartonnage. L'écrivain sans fortune, le bibliophile en herbe purent par ce moyen conserver provisoirement leurs livres et même les conserver toujours.

Les feuilles d'un livre cartonné n'étant pas rognées, mais ébarbées seulement, auront toute leur bonne marge, quand on voudra relier définitivement le livre ou plutôt la brochure, car c'est une brochure bien battue, bien cousue, et solidement couverte qu'un bon cartonnage; mais, pour qu'il soit bon, il ne doit pas entamer le moins du monde la marge intérieure du livre, ce qui revient à dire qu'il ne doit pas être cousu à la grecque. Un relieur passionné pour son art, l'auteur du poème de la *Reliure*, Lesné, avait imaginé la couture dite sur rubans par laquelle il évitait les entailles faites dans le dos pour y loger des ficelles, en y substituant des lacets de soie qui permettent de coudre chaque cahier dans toute sa longueur, et d'assurer ainsi la durée du livre, qu'on pourra plus tard relier sans le découdre. C'est ainsi qu'un amateur qui débute, et un bibliophile qui n'est pas bibliomane, peuvent, en attendant mieux, se contenter de l'élégance plébéienne du cartonnage.

Les Anglais n'aiment pas les brochures, et ils ont bien raison, car une brochure, pour peu qu'elle ait été lue, est bientôt froissée, déformée et salie, de façon qu'au lieu d'inspirer le désir de la lecture, elle en inspirerait le dégoût. Aussi ne voit-on pas de brochures en Angleterre; les livres y sont vendus, chez le libraire tout cartonnés par le procédé que nous appelons emboîtage. Ce qui distingue ce genre de reliure provisoire, et plus que provisoire, c'est que la couverture, ornée d'avance de gaufrures ou de dorures au balancier, et portant avec elle ses cartons, n'est attachée au volume que par le collage des gardes, et comme ces gardes, étrangères

au livre, y sont simplement cousues avec le premier et le dernier cahier, la couverture peut se séparer du livre, si les gardes viennent à se déchirer. Il est vrai de dire qu'on a porté tout récemment quelque remède à ce défaut de solidité. Dans les ateliers montés à Londres pour la confection des emboîtages sur une vaste échelle, mille volumes peuvent être recouverts et dorés en six heures, pourvu que les couvertures soient tenues toutes prêtes, ce qui ne demande pas plus de deux jours.

Est-il besoin de dire que l'exécution des ornements à la machine a quelque chose de raide, de sec, de mathématique, de fatal, qui ne saurait séduire un homme de goût, pour lequel aura toujours plus d'attrait un travail de main d'homme, même avec ses imperfections inévitables. Tout ce qui est humain, tout ce qui émane d'un être vivant et pensant a un caractère, et tout ce qui a du caractère est digne d'intéresser un esprit bien fait ; cependant il faut regarder comme une bienfaisante innovation de notre siècle les cartonnages d'albums ou de livres illustrés. Recouverts de porcelaines gaufrées et dorées de toutes nuances, les unes à grain chagriné, les autres imitant le maroquin du Levant, celles-ci marbrées, celles-là reproduisant, sur une matière plus solide, les cailloutages du beau papier Annonay, ces emboîtages perfectionnés ont permis au pauvre de donner à ses enfants des étrennes brillantes et peu coûteuses, de nature à leur plaire en leur inspirant un commencement d'amour pour les livres, et en sollicitant leur imagination par le spectacle des images.

Mais le développement de la reliure démocratique, qui avait été inaugurée en France par Bradel, n'a pas refroidi les amateurs à l'endroit des reliures de luxe. Il semble, au contraire, que le prix de ces reliures ait augmenté en raison même du bon marché auquel sont descendus les emboîtages les plus

élégants. C'est à l'époque de la Restauration que Thouvenin, élève de Bozérian, Thouvenin, tant vanté par Charles Nodier et par le poète de la reliure, Lesné, reprit l'art français au point où l'avaient laissé les Padeloup et les Derôme, lui rendit son ancienne splendeur, et fit revenir nos bibliophiles de leur préférence pour les relieurs anglais.

Ce que l'on pratique aujourd'hui sur les emboîtages, Thouvenin le pratiqua sur les plus beaux livres, en usant, et même en abusant, des gaufrures au balancier. Son corps d'ouvrage était excellent, surtout pour la couture et pour l'endossure. A l'exemple de Bozérian, il employa pendant quelque temps le maroquin à grains longs comme celui dont on se sert dans la cordonnerie, mais bientôt il le chagrina lui-même à la main en le roulant avec une paumelle pour en faire sortir un grain serré, à pointes de diamant. Ses cartons passés au laminoir présentaient une surface parfaitement égale et lisse, et ses dorures étaient d'une exécution finie. C'est par lui que fut faite, pour Charles Nodier, cette fameuse reliure, dite *à la fanfare*, qui était une réminiscence splendide des ouvrages de Legascon et de Duseuil, reliure dont le nom, bien que se rapportant au titre du livre *Fanfares et courvées abbadesques*, semblait exprimer l'étalage d'une ornementation brillante et le tapage des dorures.

Simier, dans le même temps, remit en vogue les maroquins à compartiments de couleur, les doublures en moire, les peintures sur la tranche de gouttière. On remarquait aussi ses gardes en papier d'or flambé, ses dos à triple nervure avec des tons variés sur les nerfs, et parfois son maroquin marbré en écaille. Ce fut lui qui, en sa qualité de relieur du roi, fut chargé, lors de l'érection de la statue équestre d'Henri IV sur le Pont-Neuf, de relier avec la dernière magnificence les volumes qui devaient être renfermés dans le ventre du cheval de bronze.



CH. GOUTZWILLER, DEL

Reliure de Lortic.

Comme Bradel, Thouvenin et Simier firent des cartonnages estimables et ils les firent, comme lui, *à dos brisé*. Ce genre de reliure, connu au XVIII[e] siècle, a cela de particulier, que le dos de la couverture n'étant pas collé sur le dos des cahiers, s'en sépare quand on ouvre le volume, et, laissant un vide entre les deux dos, permet au livre de se tenir ouvert sur une table ou sur un pupitre, parce qu'on a supprimé la résistance qu'oppose le dos de la couverture quand il adhère aux cahiers. On sacrifiait ainsi à l'avantage d'une lecture commode la durée certaine d'une reliure à dos rigide. Frappés de cet avantage, les Anglais, au temps de Thouvenin, vers 1830, s'avisèrent de relier leurs livres à dos plats; mais on reconnut bientôt, à l'user, que ces dos plats devenaient concaves, que, par suite, la gouttière, se déformant, tendait à bomber. Nos relieurs, tombant alors d'un excès dans l'autre, firent par réaction des dos trop arrondis (1).

On doit rendre cette justice aux relieurs tels que les Bauzonnet, les Capé, les Duru, les Lortic qui ont tenu le premier rang depuis Thouvenin, qu'ils l'emportent, en beaucoup de points, sur leurs devanciers. Leurs livres sont mieux équerrés et s'ouvrent plus aisément. Le repérage de leurs ornements est plus juste; leurs dorures sont poussées avec plus de pureté, plus d'aplomb, et leurs titres mieux alignés, mais il nous paraît qu'en matière de goût ils n'ont pas encore surpassé les anciens, tout en les imitant. Et, à propos d'imitation, qu'il nous soit permis de dire comment la manie des résurrections archéologiques a bien souvent égaré de nos jours l'art dans lequel avaient excellé Le Gascon, Duseuil, Boyer, Padeloup, Derôme, Anguerran.

Pour plaire à certains curieux qui voulaient, comme au temps jadis, des couvertures sculptées en bois ou travaillées

(1) Merlin, *Rapport sur la Reliure à l'Exposition universelle de* 1855.

en ivoire, le relieur a dû appeler à son aide l'orfèvre, le bijoutier, le ciseleur, l'estampeur, le gainier. Mais on n'a pas pris garde que les pratiques du moyen âge, motivées alors par les conditions du livre, n'avaient plus leur raison d'être aujourd'hui. Quand les feuilles d'un manuscrit étaient en peau de vélin, cette peau étant bien plus lourde que notre papier, les livres exigeaient une couverture épaisse, solide et lourde elle-même, qui pût résister au poids des feuilles cousues. C'est là ce qui explique l'emploi des ais de bois et des plaques de métal. Maintenant que nous imprimons nos livres sur du papier non collé, mince, et qui a perdu toute son élasticité par le satinage, quelle nécessité de revenir aux couvertures en ivoire ou en métal, et d'aggraver le poids du volume en y ajoutant le poids inutile de la couverture? Joint à cela que, si les anciens adaptaient à leurs reliures des fermoirs, des agrafes, c'est que le parchemin étant sujet à se boursoufler, à onduler sous l'influence d'une température variable, cette boursouflure eût fait bâiller les volumes, s'ils n'avaient pas été contenus par une couverture très puissante et si, pour les fermer, on n'avait pas eu des fermoirs.

Aujourd'hui que nos livres, au lieu d'être posés à plat sur des pupitres, sont placés debout sur les rayons et serrés l'un contre l'autre, l'usage des fermoirs est devenu sans objet et n'est plus qu'une affectation d'archaïsme. Et comment les livres modernes recouverts en veau ou en maroquin pourraient-ils vivre en bonne intelligence à côté de ces reliures façon moyen âge, dont le métal ciselé, rehaussé encore de boutons en émail ou de pierres taillées et serties, ferait à leurs voisins de continuelles éraflures?

Que dire aussi du luxe inconvenant qu'apportent nos fabricants d'imageries religieuses dans le revêtement des paroissiens et autres livres de piété, que nous voyons étaler, aux devantures des marchands, leurs reliures en ivoire à jour, leurs plats

en velours brodé d'or, leurs ciselures d'acier, leurs bijoux? Quelle étrange anomalie que de prodiguer les parures mondaines sur la couverture d'une *Imitation de Jésus-Christ*, comme pour faire jurer la somptuosité extérieure du livre avec l'humilité chrétienne du moine qui l'écrivit, et avec la simplicité évangélique de ses pensées !

N'est-ce pas encore à une malencontreuse imitation de certaines reliures monumentales du moyen âge que des relieurs modernes, la plupart anglais, ont imaginé de mettre sur les plats de leurs couvertures des dessins en relief et en perspective, de feindre l'enfoncement d'une nef sur le plat d'un livre d'église? Qu'on frappe sur le cuir des impressions à froid, des gaufrures, cela est permis sans doute, parce que la surface, bien que tympanisée, suivant l'ancienne expression, conserve son unité. Mais pratiquer ou imiter des plans successifs sur les cartons ou les ais d'une reliure, c'est présenter l'image absurde d'un livre creux dans lequel on pénétrerait sans l'ouvrir et que l'œil traverserait sans l'avoir lu ! Semblable en cela aux autres arts décoratifs, la reliure emprunte sa principale beauté de l'utile gracieusement mis en évidence. Le goût n'y est guère que la finesse du bon sens.

Quelques mots maintenant sur le dos du livre. Cette partie de la reliure, la seule que l'on voit toujours sur les rayons d'une bibliothèque, comporte trois choses essentielles : des nervures accentuées, la juste proportion à donner aux ornements en raison des espaces à décorer, et le choix des caractères pour le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage. Quand la nervure n'est pas apparente, le livre n'a pas l'air d'être cousu, mais emboîté, et il a si mauvaise grâce, que de tout temps, même au XVIe siècle, on a dissimulé par de faux nerfs, si ce n'est pourtant sur les livres de François Ier, qui sont à dos sans nerfs, les coutures à la grecque. La preuve, du reste, que les nerfs postiches datent de loin, c'est que les anciens règlements des

relieurs portent qu'ils « seront tenus de coudre les livres au plus à deux cahiers, avec ficelle et *vrais nerfs*, sous peine d'une amende de 30 livres par volume. »

Dans les ouvrages soignés, le dos est à double nervure. Séparés par une légère cavité, les deux nerfs forment une saillie qui est accusée par un double filet ou par une ligne de points ou par un ornement appliqué avec la palette à bordures, c'est-à-dire avec un fer à dessin courant. Vrais ou simulés, les nerfs sont en général au nombre de cinq, ce qui donne six entre-nerfs, dont le deuxième et le quatrième sont ordinairement réservés pour le titre et la tomaison. Afin de rendre ces deux choses bien visibles, quelques relieurs laissent le dos tout entier sans ornement, sans dorure, ce qui forme une disparate pour peu que les plats soient ornés. Il convient donc alors de pousser sur les autres nerfs des *coins* et des fers à dos, tels que fleurons, roses, marguerites, bouquets, chiffres, emblèmes. Derôme y imprimait quelquefois un oiseau : c'était sa manière de signer ses plus beaux ouvrages. Aussi ses reliures *à l'oiseau* sont-elles en grande estime parmi les amateurs.

Quant au titre, il est assez rare que les caractères en soient bien choisis, et qu'ils ne déparent point même les livres le plus artistement reliés. Combien de fois n'avons-nous pas vu des lettres d'une fonte toute moderne jurer avec un livre ancien de date et archaïque par la tournure qu'on lui a donnée ! Autrefois, les relieurs n'ayant que deux ou trois composteurs, ne pouvaient pas varier suffisamment les caractères de leurs titres. Aujourd'hui que les relieurs ont à leur disposition des alphabets de tous les genres et de tous les corps, ils ne sont pas excusables d'employer indifféremment les chiffres romains et les chiffres arabes, et de pousser en lettres du même œil le nom de l'auteur et le titre du livre.

Une attention à laquelle les bibliophiles sont sensibles, c'est que le prénom de l'écrivain ne soit pas séparé de son nom,

lorsque la gloire ou la notoriété ont rendu le nom et le prénom inséparables. Un relieur qui mettrait sur le titre de la *Légende des Siècles*, V. Hugo, serait un barbare. Mais il est des noms qui sont entrés sans prénom dans l'histoire. Ceux, par exemple, de Voltaire, de Diderot, de Beaumarchais, de Chateaubriand, doivent figurer sur la couverture de leurs livres, sans être précédés d'une initiale qui ne ferait que jeter un doute dans l'esprit des illettrés, en leur donnant à croire qu'il y a eu plusieurs écrivains portant ces mêmes noms. Et si les bibliophiles prennent garde à de pareils détails, combien, à plus forte raison, doivent être susceptibles, à cet endroit, les auteurs à qui le relieur apporte leurs propres ouvrages avec leur nom défiguré ou mutilé par abréviation, sur le dos de la couverture.

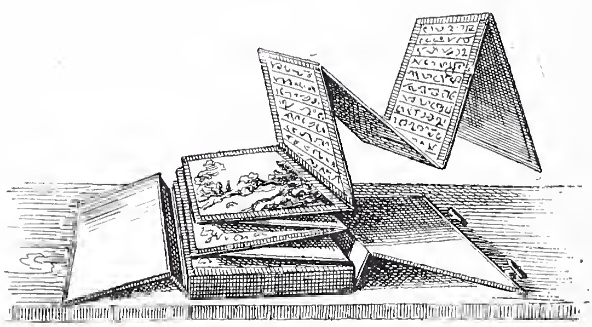
Quelque subtiles que paraissent de semblables observations, elles n'ont rien de puéril, car elles se rapportent à la nécessité de tout faire pour rendre le livre aimable et lui donner une tournure engageante. Il importe, en effet, que le relieur, au lieu d'arrêter le lecteur au seuil du livre, l'invite à y entrer. Et ce qui importe le plus, c'est que le volume, une fois ouvert, n'ait pas de tendance à se refermer et n'exige pas d'effort pour être lu. Le problème de la perfection ne sera résolu que lorsque le relieur aura su concilier la solidité du dos, qualité essentielle, avec l'élasticité qui permet au livre de s'ouvrir facilement et de se tenir facilement ouvert. Les Anglais, visant à l'utile, préfèrent les reliures à dos brisé parce que le volume ainsi relié s'ouvre complètement sans revenir sur lui-même, et il n'est pas douteux que, pour des livres d'un usage constant, pour les dictionnaires et autres ouvrages de *référence*, comme ils les appellent si bien, ce mode de reliure n'ait un avantage pratique; mais il est clair que, d'autre part, il compromet la durée du livre, parce que, le dos de la couverture n'adhérant pas au dos du volume, une telle endossure résistera moins longtemps que si elle faisait corps avec les cahiers cousus et collés.

Quand elle réunit ces trois conditions, la solidité, l'élasticité, l'élégance, la reliure est digne d'estime et elle mérite les hauts prix qu'on y met, sinon les prix fous auxquels la font monter aujourd'hui la concurrence des bibliophiles et l'esprit de spéculation qui anime, hélas ! quelques-uns d'entre eux. Assurément, s'il était possible à des législateurs chagrins de revenir aux lois somptuaires, ils ne manqueraient pas d'occasion pour les faire revivre. Payer deux ou trois mille francs une reliure, cela ne devrait être permis que pour les chefs-d'œuvre de l'esprit humain : or, ces ouvrages sont justement ceux auxquels conviennent le moins les habits brodés. Ce serait manquer de goût que de surcharger d'ornements fastueux un Horace, un Montaigne, un La Bruyère. Ces livres qui nous enseignent une philosophie aimable, qui nous conseillent la sagesse, ne doivent porter dans leur vêtement que la trace des soins pieux qu'on a pris pour les conserver aux âges futurs. Passe encore de décorer avec grâce et même avec richesse les *Sept Journées* de la reine de Navarre, les *Lettres* de madame de Sévigné, les *Contes* de La Fontaine, — surtout si l'on a l'édition des fermiers généraux, — les *Lettres persanes*, le *Temple de Gnide*, les *Baisers* de Dorat, mais il ne faut pas tomber dans la frivolité, même quand il s'agit d'habiller un livre frivole.

De même que le plus simple décor suffit pour jouer une tragédie de Corneille, une comédie de Molière, tandis que les merveilleuses inventions du machiniste, les prodiges de la mise en scène, sont réservés pour ces féeries où l'esprit ne trouve guère d'autre pâture que des bouffonneries et des calembours, de même un maroquin poli, sobrement orné de quelques filets, avec un petit fer, si l'on veut, aux onglets et sur les entre-nerfs, suffit à la reliure des *Confessions* de Rousseau ou des *Caractères*.

De tous les arts décoratifs, la reliure est celui qui doit être le moins capricieux, le moins libre, le plus assujetti à l'empire

du goût, parce qu'il ne saurait avoir une existence indépendante ni se retrancher dans la doctrine de l'art pour l'art. Mais si le relieur doit se soumettre à la prééminence de l'esprit, cette heureuse servitude lui procure l'avantage d'être en commerce intime avec les hommes de génie qui ont brillé dans tous les pays et dans tous les temps, et, s'il ne lui est pas permis de sortir du rôle qui lui est assigné, il peut en concevoir de l'orgueil, car c'est une noble mission que celle de préserver et d'embellir les demeures de la pensée.



Reliure chinoise.

LES ALBUMS

LES ALBUMS FAITS POUR LES ENFANTS EXIGENT UNE CERTAINE EXAGÉRATION DANS LE STYLE ET UNE CERTAINE APRETÉ DANS LES COULEURS.

Il en est des albums que l'on invente et que l'on colorie pour les enfants, à peu près comme des fables de La Fontaine. Les petits écoliers s'amusent des fables parce qu'on y fait parler les bêtes et les plantes, et parce que les récits du poète les transportent à la ménagerie ou en pleine campagne — loin de l'école — et les grandes personnes y prennent plaisir parce qu'elles reconnaissent, dans le langage des animaux, l'expression des sentiments humains, et, dans les tableaux de l'apologue, les spectacles de la vie. Mais c'est pour les enfants surtout que sont et doivent être faits les albums où l'on peint en vives couleurs les vieux contes de fées, les vieux contes indiens ou arabes : le Prince Grenouille, la Biche au Bois, Cendrillon, la princesse Belle-Étoile, Aladin, Ali-Baba et les Quarante Voleurs. Le soir, quand une famille nombreuse, ou augmentée par la visite de quelques amis, est réunie autour d'une grande table sur laquelle est concentrée la lumière de la lampe, les enfants regardent avidement ces albums, qu'il est d'ailleurs facile de renouveler, et il est curieux alors de regarder les enfants eux-mêmes. C'est une récréation pour leurs yeux et, sans qu'ils le sachent, une décoration pour leur pensée. Que de choses pénètrent ainsi dans leur esprit,

quand ils croient n'avoir sous les yeux que des images ! La connaissance des animaux sauvages ou domestiques et de leur caractère, la notion des usages et des costumes qui diffèrent d'un pays à l'autre, celle des lointains voyages sur mer ou à travers les bois, l'intérêt qu'inspirent les paladins qui combattent les monstres, la curiosité de voir les palais magnifiques, et illuminés la nuit, où la belle Formose, conduite dans un carrosse doré, va recevoir la récompense de ses vertus : tout cela leur vient plus sûrement par les albums que par les livres.

Mais ce qu'ils doivent puiser, avant tout, dans ces voyantes imageries, c'est l'idée du merveilleux. Rousseau ne voyait pas de meilleur ouvrage à mettre tout d'abord dans les mains de son Émile que *Robinson Crusoë*. Bel ouvrage en effet, car il est de ceux qui ouvrent des fenêtres sans nombre dans l'imagination d'un enfant, qui, tout en lui faisant comprendre la nécessité du travail, du combat pour la vie, éveillent en lui le sentiment du moi, l'amour de la liberté et l'instinct de mille industries, lesquelles, en se raffinant peu à peu, deviendront des arts, et des arts décoratifs. Sans se rapporter directement à l'utile, sans donner lieu à des leçons élémentaires sur la nature des choses et sur l'usage que peut en faire un homme isolé, dans une île déserte, les albums dont nous parlons favorisent les pérégrinations de la pensée en un cerveau encore tendre ; ils entr'ouvrent l'idéal et permettent à l'enfant de faire son école buissonnière sans sortir de la maison paternelle. Mais la première condition pour que ces genres d'albums remplissent leur objet, c'est d'abord que les figures en soient dessinées d'un trait résolu, fermement arrêtées dans leurs contours et très hautes en couleur. Quand on veut agir sur l'esprit d'un enfant, il faut sans doute frapper juste, mais il faut aussi frapper fort : c'est le seul moyen que les idées représentées par les images fixent

la mobilité de sa jeune intelligence, en corrigent la paresse et prennent place dans sa mémoire pour n'en plus sortir.

Si une intention déplacée de délicatesse a rendu le dessin fin et flou, si la couleur est rompue, timide ou pâlie d'avance, sous prétexte d'harmonie, l'image ne mordra point sur l'esprit de l'enfant, elle y glissera sans laisser aucune trace. Au contraire, si les personnages sont burinés, pour ainsi dire, à l'emporte-pièce, si on les a revêtus de costumes brillants, dans lesquels le jaune est surexcité par le violet, le rouge exalté par le vert et l'intensité du bleu redoublée par le voisinage de l'orangé, si des taches de blanc et d'encre, semées çà et là, viennent ajouter encore à l'animation du coloris, l'écolier régalera ses yeux de ces tons éclatants. Il n'oubliera plus les riches harnais du cheval noir qui porte l'heureux Aladin, ni ceux du cheval blanc que monte le seigneur Bécafigue, ni les robes brochées de soie et d'or dont s'est parée la fille du sultan Badroulboudour, ni les intérieurs de palais, ornés de statues, tendus de tapisseries et remplis de fleurs, ni les dressoirs couverts de faïences persanes et d'argenterie, ni les pavements en perspective, à demi couverts de tapis opulents.

C'est ainsi que les livres d'images, *toy books*, ont été compris en Angleterre par des artistes tels que Walter Crane, qui excellent à illustrer les contes de fées à l'usage de l'enfance. Leur manière franche et hardie d'attaquer le dessin, d'attiser la couleur, me semble bien préférable au style des cahiers que l'on a publiés tout récemment, et dans lesquels, pour innover sans doute, on a recherché la finesse du trait, la délicatesse des tons, la jolie naïveté des mouvements enfantins, le naturel pittoresque des coiffures et des vêtements dans les figures qu'on voit passer à tout instant sous sa fenêtre — *Under the window*, c'est le titre des nouveaux albums composés par une artiste du plus aimable talent, miss

Greenaway, qui semble s'être inspirée des inventions délicates de Froment, dans les *Albums-Stahl*, et du style charmant de Frœlich. — La grâce ingénue, inconsciente, des petites filles et des petits garçons, n'est comprise que par nous, et la leur mettre sous les yeux dans des images qui sont faites pour eux tout exprès, c'est peine perdue. Un dessin léger, un coloris tendre, une pantomime timidement indiquée ne feront qu'effleurer l'intelligence des enfants, qui les regarderont à peine et les auront bien vite oubliés. Il importe, encore une fois, que les albums inventés à leur intention soient compliqués de surnaturel, rehaussés de merveilleux, et, de plus, qu'ils soient écrits à la grosse et peints à pleines couleurs, comme les décors de théâtre, destinés à être vus de loin, car un enfant, même lorsqu'il voit une image de près, en est toujours éloigné par la distraction. Il faut donc y appeler fortement sa pensée, l'intriguer vivement, la retenir, et l'on n'y parvient que par la violence du style.

Cela est si vrai que des albums comme l'*Histoire divertissante de John Gilpin*, dont les figures sont dessinées avec esprit et devraient nous intéresser par le caractère étranger des physionomies, qui sont toutes parlantes et qui toutes parlent anglais, par la singularité du geste britannique et le piquant d'un costume suranné, nous laissent froids, nous et nos enfants, par la raison que l'aventure est vulgaire et que le sel d'une pareille aventure, fût-elle spirituellement contée, ne vaut pas, pour un petit garçon, le mystère et l'imprévu d'un récit fabuleux, d'un conte dans lequel interviennent la baguette d'une fée ou les incantations d'un magicien. L'*Histoire de Gilpin* est d'ailleurs peinte en couleurs délavées. Les jaunes sont éteints, les rouges tournent au rose, le vert se fane et le bleu se décolore.

Il n'est que les gravures coloriées à tons entiers, sur des sujets où l'impossible se mêle au vraisemblable, pour sollici-

ter et captiver l'attention des enfants. C'est alors tout un monde qui s'ouvre devant eux. Ils regardent de leurs yeux profonds la *Belle et la Bête*, le *Nain jaune*, la *Biche au Bois*, le *Petit Chaperon rouge*, l'*Oiseau bleu;* ils font des questions à leurs parents sur les monstres, sur les lions, les sultans, les Indiens, les grenouilles, les nains, les fées. Leur imagination entrevoit des jardins enchantés ; elle bâtit des palais plus beaux que n'en eurent jamais l'empereur de la Chine, la reine de Golconde ou le Grand Turc. Dans leur géographie imaginaire, l'Asie est mille fois plus loin d'eux qu'elle n'est de l'Europe, et la terre est sans fin. Les bêtes formidables qu'ils voient sur le papier ne les épouvantent guère. Ils ont avec elles des intelligences secrètes. Les enfants et les animaux, même féroces, s'attirent on ne sait pourquoi ; ils s'aiment vaguement et ils s'entendent à demi-mot. Il semble que le bégaiement des uns, comme dit le poète, ait quelque chose à dire au rugissement des autres.

L'Angleterre est le pays classique des livres d'images pour les petits écoliers, c'est-à-dire de l'éducation par les yeux. C'est de là que nous sont venus les vrais modèles du genre, et ceux qui l'ont créé avec un talent si rare et tant d'éclat se sont bien gardés de donner une physionomie individuelle, et surtout un air vulgaire, aux personnages de leurs contes. Les héros et les héroïnes de ces charmantes fables ont toujours des traits typiques, des profils de statues, de la beauté, des proportions élégantes, et cela doit être, pour que l'enfant ne retrouve pas dans la reine Blondine ou dans Aladin la ressemblance des êtres qu'il voit tous les jours. S'il en était autrement, il croirait que la chose est arrivée hier et qu'elle arrivera encore demain, et dès lors le merveilleux s'évanouirait et toute poésie aurait disparu.

Écrites avec fermeté, avec dureté, au besoin, et lavées, sous la presse, de tons flambants, les formes du corps humain, et

celles des animaux, et celles des plantes, se gravent, se colorent dans l'esprit de l'enfant, et il en est de même pour l'architecture et le paysage, pour la mer et ses vaisseaux. Il se trouve ainsi en communication avec la nature par le dessin et par la couleur, qui sont justement, avec la lumière, les seuls termes du langage silencieux que la nature nous parle, car, pour se faire comprendre à nous, la nature emploie des caractères qui ne sont autre chose que des variétés infinies du dessin, distinguées, nuancées par la couleur. En dévorant des yeux ces images imbibées de teintes violentes, le petit garçon, s'il n'apprend pas à dessiner, apprend du moins à aimer le dessin, parce qu'il le voit revêtu de ce qui le rend aimable, la couleur.

Ce qui serait austère et froid dans une grisaille devient chaleureux, attrayant, éblouissant, j'allais dire paradisiaque, par la splendeur des jaunes, les vibrations de l'orangé, l'incandescence des rouges, dont on a encore augmenté le ressort et la splendeur au moyen des verts profonds, des bleus purs et du pourpre assourdi des violets. Une simple estampe n'aurait point de prise ou n'en aurait que bien peu sur l'imagination d'un enfant. Cela tient à ce que le graveur, ayant fait abstraction des teintes propres à chaque objet, les a traduites par une somme de noir et de blanc et n'a donné ainsi que le clair-obscur du spectacle. Dans le jeune âge, la pensée particularise, parce qu'elle n'est pas encore en état de généraliser et de comprendre les conventions de l'art. C'est en quoi elle n'a point d'affinité avec la gravure, qui, au lieu de représenter les choses telles qu'on les voit, c'est-à-dire colorées, les représente telles qu'on ne les voit point, c'est-à-dire incolores.

L'instinct de l'imitation, plus vif dans l'enfance que dans l'âge mûr, pousse le petit garçon qui voit des images à les copier selon son humeur, ou plutôt à en créer d'autres, à improviser des figures anguleuses avec des traits de plume et des

taches d'encre, à parapher des plantes bizarres qui n'ont pu fleurir que dans le jardin exotique de ses rêves, ou à tracer rudement des chevaux sur les quatre bâtons qui signifient leurs jambes. Ainsi s'est trahie plus d'une fois la vocation d'un artiste. Mais si l'on reconnaît à un écolier, qu'on a étrenné d'un album et d'une boîte à couleurs, la propriété de son étrenne, autrement dit « le droit d'user et d'abuser », on voit se produire des phénomènes étranges, intéressants à observer pour les parents et pour le maître. Sur la marge ou sur le verso des images coloriées, l'enfant charbonne des personnages auxquels il prodigue les ocres de sa boîte. Les êtres de prédilection, l'enfant les honore d'un beau couleur de cinabre. Ali-Baba est vêtu de jaune rayé, et les quarante voleurs ont des têtes barbouillées de noir, et des bras qu'on eût dit autrefois télégraphiques.

Le paysage est un grimoire indéchiffrable de teintes hétéroclites, et c'est le bleu qui domine parmi les broussailles, car les couleurs composites, telles que le vert, ne sont pas celles que trouve naturellement le jeune peintureur sur sa palette encore barbare. Ses goûts primitifs le portent vers les couleurs primitives, dont la plus belle est pour lui le rouge. Malgré tout, des intentions se révèlent parfois dans ces imageries, qui annoncent une aptitude vivace, de nature à persister toute la vie. Ordinairement, le geste va droit à la pensée. Certaines lignes, par leur expression sommaire, frisent la grandeur, de sorte que, sans en avoir le moindre soupçon, le peintre en herbe se trouve avoir par instants — qui le croirait? — rencontré le style! En attendant que lui vienne le sentiment des nuances, notre futur coloriste compose certaines harmonies sauvages, que leurs aigreurs et leurs dissonances font ressembler à une musique guerrière.

Il y a quelques années, la mode était partout aux albums photographiques, et cette mode n'est pas encore passée, du

moins en province. On trouvait sur la table de tous les salons un livre de portraits. Chaque portrait, glissé dans un passe-partout, avait pour cadre le blanc dur d'une feuille d'épais bristol. Depuis les aïeux jusqu'aux nouveau-nés, tous les membres de la famille figuraient dans la collection, y compris les parents les plus éloignés et les amis les plus proches. Là chacun est « pourtraict » au naturel, mais, au lieu d'être saisi sur le vif, il est seulement pris sur le fait. Le vif, en effet, suppose la présence de l'âme, et l'objectif ne certifie le plus souvent que la présence du corps. Voilà pourquoi la prétendue vérité de l'image photographique est si contestable et nous satisfait si rarement, lorsque dans la chambre obscure est venu se dessiner, de lui-même, un être qui vit, qui remue, qui sent et qui pense.

En général, les albums de portraits photographiques nous donnent une mauvaise impression des originaux, sous le rapport de la beauté. Il s'en dégage quelque chose de commun, de maussade. En descendant l'échelle des effigies, du grand-père au petit-fils ou à l'arrière-petit-fils, on croit reconnaître sur tous les visages une certaine parenté de laideur ou tout au moins de vulgarité, en tout cas un sentiment d'ennui qui semble s'être transmis par héritage. Quand la figure est souriante, c'est ordinairement d'un sourire forcé et figé, de celui que le photographe a recommandé à son modèle, lorsqu'après lui avoir prescrit une attitude immobile, comme l'on fait aux conscrits le commandement de *fixe!* il a tempéré la sévérité de sa première recommandation par celle-ci : « pensez à quelque chose d'agréable ! »

Quelquefois, mais rarement, l'instrument photographique a saisi au vol la grâce d'une jeune fille, la beauté d'une jeune femme ; je ne dis pas la fraîcheur de son teint, car, sous les ombres estompées de l'épreuve, toute fraîcheur doit disparaître et c'est à peine si on peut la deviner. Quelquefois, mais

rarement aussi, l'on voit poindre sur la bouche d'un bébé adorable

Ce rire vague et pur qui vient on ne sait d'où.

A cela près, les collections photographiques de portraits sont désobligeantes pour les modèles et pour les visiteurs.

Il y a d'ailleurs un inconvénient à les exposer sur la table d'un salon, où elles seront feuilletées par les enfants, qui ne sont jamais plus *terribles* que dans leurs observations sur les portraits, et puisque, aussi bien, l'art n'a rien à gagner à une exhibition de figures dans lesquelles la vie est inerte, la ressemblance parodiée, le mouvement suspendu et la beauté si rare, mieux vaut serrer dans un tiroir ces recueils d'effigies que d'en faire montre. Sans doute, la photographie peut fournir des renseignements utiles et précis sur la charpente osseuse de l'original, sur les proportions réelles du masque, sur les distances que la nature a observées entre le nez et la bouche, entre un œil et l'autre, entre les sourcils et la racine des cheveux; mais les plis, les contractions presque insensibles qui déterminent l'expression d'un visage, les membranes délicates, subtiles, que font vibrer un sentiment passager ou une pensée fugitive, la photographie ne peut les saisir qu'à la condition d'être absolument instantanée, et dès lors, au lieu d'une vérité générale qui est celle du caractère, elle ne nous donne qu'une vérité accidentelle, momentanée, qui parfois ne représente pas le moins du monde la permanence de l'être.

Ce qui est d'un prix inestimable dans l'image photographique, c'est la fidélité avec laquelle s'y reproduisent les choses inanimées, les animaux même, lorsqu'ils sont immobiles ou sommeillants, les paysages, les monuments, les bas-reliefs, les statues, les dessins de maîtres, et quant aux peintures, si les couleurs en sont mal traduites, tantôt par

un affaiblissement, tantôt par une exagération de leur valeur, la photographie conserve du moins l'essentiel de l'œuvre, le style. Il est donc à désirer que, pour le plaisir des visiteurs et pour l'instruction amusante des enfants, l'on fasse concourir à la décoration de l'intérieur les stéréoscopes où ils verront en plein relief les colossales architectures de l'Égypte et de la Nubie, les mosquées du Caire, les édifices de l'Asie Mineure, de la Perse, de l'Indoustan, les augustes ruines d'Athènes, de Corinthe, de Phigalie, de Pœstum et de la Sicile. Encore faut-il faire un choix parmi les épreuves qui doivent passer dans l'instrument binoculaire, éliminer celles qui n'auraient d'autre mérite que la singularité, et toujours, au bizarre, préférer le beau.

Mais il est un autre genre d'album qui a été en vogue sous le règne de Louis-Philippe et même dès les premiers temps du romantisme. Je veux parler de ces livres oblongs et magnifiquement reliés que les femmes à la mode étalaient sur leur guéridon, le jour où elles recevaient les poètes, les hommes de lettres, les journalistes en renom, les artistes. C'était le temps des disputes esthétiques et des passions littéraires. On ne connaissait pas de plus grand plaisir que celui d'entendre réciter des poésies nouvelles, déclamer une ode, chanter une romance inédite, improviser des vers ; le génie, le talent, la renommée, étaient alors les vrais titres à l'admiration du monde. Lorsqu'on voyait entrer dans un salon Victor Hugo, Alexandre Dumas, Rossini, Lamartine, Auber, Alfred de Musset, Listz, Balzac, Eugène Delacroix, George Sand, Malibran, toute la maison en était comme éclairée. Il paraissait naturel qu'on voulût conserver un souvenir de leur visite mémorable, distraire un rayon de leur étoile. C'était d'ordinaire la maîtresse du logis, quelquefois une jeune fille au sourire « irrésistible! » qui venait prier tous ces personnages illustres de convertir en trésor un

simple cahier de feuilles blanches, demander au poète une strophe, un distique, au musicien quelques notes sur une portée réglée d'avance, au peintre un croquis, au romancier une phrase, et chacun devait laisser un témoignage autographe de son passage dans cet album, désormais sacré.

Ce bel usage dura plusieurs années. Cependant, comme les célébrités ne se renouvelaient point d'une année à l'autre, et que les mêmes personnages étaient sans cesse et partout sollicités d'écrire, sur des albums sans fin, des pensées, des quatrains, des figures à la plume ou des doubles-croches, leur politesse fut vaincue par la lassitude, et l'un des poètes que nous avons nommés, exaspéré par une indiscrétion sans merci, griffonna un jour, avec rage, sur le dernier album qu'il devait noircir de son écriture immortelle :

> Il aurait volontiers écrit sur son *chapum* :
> C'est moi qui suis Guillot, berger de cet album !

Ainsi tombèrent peu à peu en désuétude ces contributions forcées dont l'usage était légitimé par l'admiration, et dont l'abus seul était devenu intolérable.

De toutes les variétés de l'album, il ne reste donc aujourd'hui de vraiment désirable que celle des contes imaginés pour les petits enfants, des contes, comme *Peau d'Ane*, auxquels le bon La Fontaine aurait pris un plaisir extrême, lui qui les contait si bien! Mais n'est-il pas à regretter que nos grands peintres aient jugé au-dessous d'eux les livres destinés à l'enfance, alors que les artistes les plus éminents de l'Angleterre ne dédaignent pas de vaquer à l'illustration de ces livres, d'y mettre de la grâce, de l'élégance, et de se vouer ainsi à l'éducation des enfants, en multipliant pour eux les enseignements graphiques, en donnant aux récits du conteur les couleurs du prisme, en évoquant les magiciens et les fées pour faire croire aux jeunes âmes, tour à tour émues

de joie et de terreur, que la vie se compose d'enchantements, que la réalité est enveloppée de merveilleux, et que la nature est surnaturelle?

Quelques maisons de Paris, les maisons Hachette, Hetzel, Lemerre ont édité, il est vrai, des albums pour les enfants, des alphabets illustrés, de nouvelles séries de contes. Mais il faut convenir que notre imagination française n'est pas encore bien préparée à l'invention de pareils ouvrages, et que nos artistes n'y ont pas la main faite comme ceux de Londres. Ils ont trop d'esprit et pas assez de tempérament, d'*humour*. Il leur manque l'audace de faire flamboyer les couleurs sur un dessin violent, de chercher l'archaïsme des costumes, l'inusité des ornements, l'extraordinaire dans la forme des édifices, des meubles, des armes, des navires, et dans le caractère des jardins, des paysages et, pour tout dire, enfin, ce montant qui épice les récits du conteur, donne un haut goût à la nature pour l'empêcher d'être banale, et, sans tuer la vraisemblance, idéalise le vrai.

Il y a plus : une intention de caricature peut n'être pas déplacée dans les albums qui doivent être pour les enfants, grands ou petits, un enseignement récréatif, et l'antiquité elle-même, toute vénérable qu'elle est, se prête à ces représentations chargées dont elle a donné l'exemple dans les vases grecs, à la condition pourtant que l'image satirique des héros et des dieux conservera de la grandeur et du style au sein même de la parodie. Ressusciter le génie antique de la caricature sans l'avilir, c'était un problème à résoudre et il a été résolu dans l'admirable album des *Douze travaux d'Hercule* (1), œuvre trouvée, où l'artiste, par la suppression du modelé et par la prétérition du détail, a su faire apparaître sur un fond noir, en silhouettes comiques, mais grandioses,

(1) Les douze travaux d'Hercule, illustrés par A. Coinchon, lithographiés par de Sevenet. Paris, Alphonse Lemerre, éditeur.

les fantômes d'Hercule, de Thésée, d'Hippolyte, de la reine des Amazones, des chevaux héroïques de Diomède, de la Biche aux pieds d'airain, du Lion de Némée. Par l'audace de son parti pris, le peintre français est allé rejoindre l'école anglaise dont le coloris a presque toujours une certaine parenté avec l'enluminure; coloris mordant et acide, qui peut bien ne pas convenir à la peinture d'histoire, mais qui sied à ravir aux albums où l'on met en lumière et en couleur ces contes charmants, dont la première pensée a été conçue dans les contrées du soleil.





DES ALBUMS JAPONAIS

I

LE JAPONAIS, POUR NE PAS MANQUER DE RESPECT ENVERS SA NOBLESSE EN LA PEIGNANT AU NATUREL, S'EN DÉDOMMAGE PAR UNE VÉRITÉ INEXORABLE DANS LE DESSIN DES ÊTRES RÉPUTÉS INFÉRIEURS.



La première fois qu'on jette les yeux sur un album japonais, on est d'abord frappé de l'étrangeté des figures, des violentes couleurs dont elles sont revêtues, et de la nature, si peu semblable à la nôtre, où elles se meuvent. Cependant on s'aperçoit bientôt que ces figures sont dessinées et peintes de pratique d'après un modèle de convention, que la même tête se retrouve à

chaque page, répétant la même expression ou, si l'on veut, la même grimace ; que toutes les femmes ont une main tordue et des doigts cassés dont les plis sont marqués profondément ; que l'exécution des costumes, des arbres, des fabriques, des paysages et des marines est apprise par cœur. De sorte que, si l'ensemble de l'album a beaucoup de caractère, les parties qui le composent ont toujours le même caractère, c'est-à-dire n'en ont point.

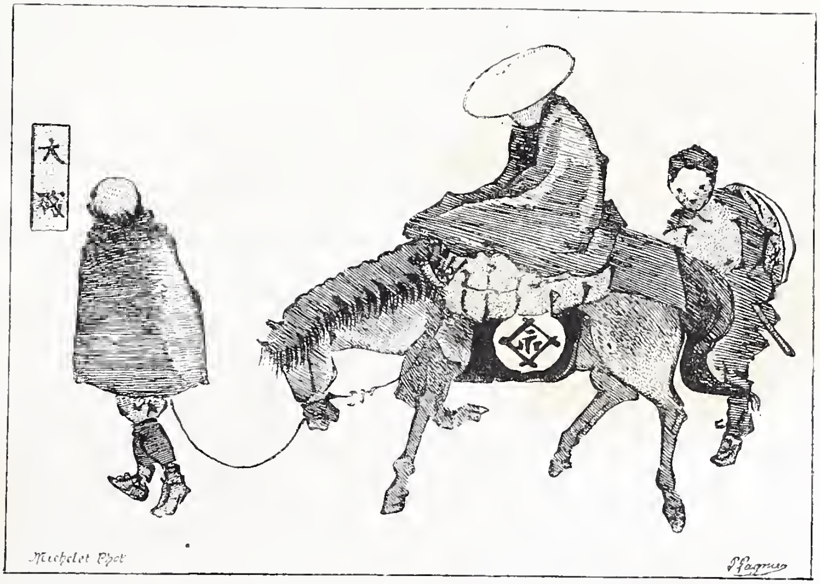
Mais ce n'est là qu'une impression première. En y regardant de plus près, on voit que certaines figures sont particularisées autant que les autres le sont peu. On croit s'apercevoir que la vérité d'imitation est réservée pour les êtres réputés inférieurs, et que le peintre l'abandonne au fur et à mesure qu'il s'élève dans les régions plus hautes.

Ainsi, quand il imite une fleur, un champignon, une branche de pêcher, une tige de bambou, quand il dessine un chat, un coq, un faisan, un poisson, l'artiste japonais y met une fidélité, non pas naïve, mais assaisonnée d'esprit, une vérité voulue et saisissante, non seulement de formes, mais d'allure et de mouvement. Dès qu'il s'attaque à la figure humaine, il se pique moins d'être vrai. Toutefois, se conformant aux préjugés qui règnent dans son pays comme ailleurs, et plus qu'ailleurs, sur la distinction des castes, sur l'inégalité des conditions, l'artiste mesure à la dignité de son personnage le degré de vérité et de vie qu'il lui donnera. Le cultivateur, le canotier, le porteur de *norimon*, c'est-à-dire de litière, le palefrenier, le coulie, sont dessinés d'après nature dans leur caractère propre, dans leur tempérament, dans leur douceur ou leur rudesse, dans leur maigreur ou leur obésité. Celui-ci a le nez écrasé, celui-là une bouche énorme, ou bien, au contraire, une bouche pincée. L'un est remarquable par une expression de grossièreté, l'autre par un air de fine malice.

Mais quand l'artiste met en scène des femmes bien mises, une courtisane élégante, une matrone entourée des filles qui la servent, un seigneur à deux sabres, un *samurai*, il les représente infailliblement par un type conventionnel ; c'est toujours la même tête stéréotypée et la même physionomie curieuse, étonnée ou effarée, comme si la vérité du portrait était une offense à la noblesse masculine ou féminine. Une seule dame japonaise représentera donc toutes les dames du Japon, et un seul gentilhomme tous les gentilshommes.



Une chose plus singulière encore dans les albums de ce pays, c'est que ces albums, lorsqu'ils sont consacrés à l'illustration d'un roman, d'une aventure chevaleresque, d'un poème, présentent dès la première page le héros et l'héroïne sous les traits et avec la physionomie qu'ils conserveront à toutes les pages du livre, *ne varietur*. D'une immense robe de soie à grands ramages, on voit sortir une tête peignée au peigne fin, dont le visage grimaçant exprime sans doute le sentiment qui persistera tout le long du livre, car cette figure, figée dans son caractère de frayeur ou de compassion, de cruauté ou de tendresse, de curiosité ou d'ahurissement, se répétera sans cesse jusqu'à la fin de l'album. Par une similitude imprévue, le visage de la femme japonaise, recevant l'empreinte invariable d'une invariable expression, nous rappelle le masque scénique des Grecs, ce masque grimé et enluminé que mettait le comédien pour tout le temps que devait durer sa présence sur le théâtre, et qui figurait, avec une énergie allant jusqu'à la caricature, le sentiment dont il devait paraître animé. Il va sans dire que cette physionomie indélébile, cinquante fois répétée dans un seul album, il n'est plus possible de l'oublier.



II

LA MONOTONIE DES TYPES ET DES COSTUMES RÉSERVE TOUT L'INTÉRÊT AUX COLORATIONS DONT LA VARIÉTÉ EST MERVEILLEUSE.



S'il y a de la monotonie dans l'expression du visage, s'il y a de l'uniformité dans le costume qui est presque toujours une robe de chambre, appelée *kirimon*, sur une jupe traînante, le coloris des figures et celui des fonds sur lesquels on les voit se détacher, offre une variété inépuisable, une variété prodigieuse de tons éclatants et de fines nuances. Le roman semble avoir été fait, non pour la jouissance de l'esprit, mais pour le ravissement des yeux. La couleur des tissus dans lesquels s'enveloppent les beautés japonaises est tantôt exaltée, tantôt rompue avec une délicatesse infinie. On passe de l'éclat des

colorations les plus intenses aux sourdines des tons pâlis et fanés.

Des teintes neutres obtenues par le mélange de deux couleurs complémentaires, à doses légèrement inégales, préparent l'œil au tapage d'un jaune éblouissant, coupé de bandes violettes ou taché de fleurettes indigo. Une tunique rose tombe sur une traîne vert céladon qui se colore de feuillages, de chrysanthèmes ou de bâtons singulièrement agencés, formant une géométrie imaginaire. Pour reposer l'œil d'une splendeur aveuglante, on lui ménage une vue tranquille sur la mer bleue ou un fond de ciel pur. Une jupe d'un blanc laiteux, qui n'a d'autres ornements que des gaufrures à l'impression et un liséré d'un bleu violent, éclate sous un paletot du même bleu, qui est chamarré de bouquets rouge-corail et qui se retrousse pour laisser voir sa doublure orangée.

Ici, sur un panneau fond paille, s'enlève une robe de chambre lilas avec bandes de velours pensée ; là, sur une boutique peinte en vert, se détache un kirimon rouge écarlate, dont la couleur passe tout à coup au rose et s'éclipse au milieu de l'étoffe qui se termine en une teinte gris de fer. Quelquefois, la simplicité et la distinction d'une toilette en taffetas bleu pâle, uni, fait diversion, dans le costume d'une dame, aux bariolages de couleurs dont ses suivantes sont revêtues. Mais toujours le spectacle est à la fois rafraîchi et poivré non seulement par quelques taches de noir que forment les coiffures en cheveux, lesquels sont invariablement d'un noir d'ébène, mais par un miroir en laque ou par une ceinture bizarrement nouée derrière le dos, ou, enfin, par des socques de bois, hissés sur des planchettes posées de champ.

Pour obtenir plus de mouvement encore dans le jeu des colorations, le Japonais les dispose parfois en damier ; il y trace des rayures, il y fait passer des grues volantes ou fleurir des bouquets d'azalées. Il y feint un jeu de tarots comme si

les cartes échappées des mains de la dame s'étaient répandues en désordre sur l'étoffe de sa robe.

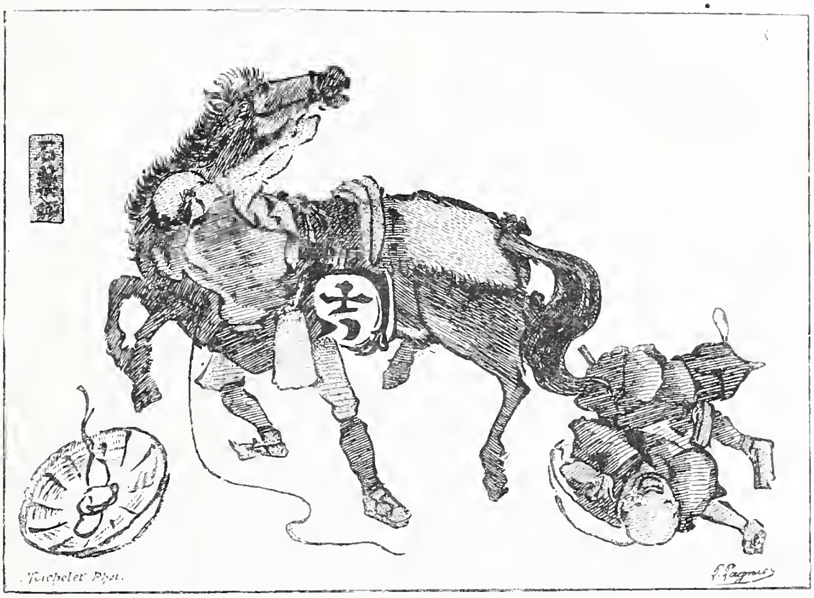
En général, le jaune chez les Japonais comme chez les Chinois, est une couleur de prédilection. Tandis que le blanc est employé à petites doses et comme repos, c'est sur le jaune associé au rouge dans leurs albums, que roule la magnificence du spectacle. Les tons jonquille, bouton d'or, citron, paille, maïs, nankin, sont les notes les plus élevées de cette musique étourdissante. Mais ces tons, exaltés par les ornements violets qui les traversent, sont entrelacés avec les tons rouge minium, sang de bœuf, vermillon, carmin-capucine, cerise, que font briller des fonds de verdure ou des feuillages peints dans le tissu de l'étoffe. Puis, au moyen des lisérés, des bordures et surtout des broderies à fleurs, les analogies apaisent ce que les contrastes ont surexcité. Le rouge en pâlissant passe au joli rose que présente la fleur de pêcher. L'écarlate s'assombrit jusqu'à l'amarante ou va s'éteindre dans le marron. Le jaune se décolore en blanc ou va rejoindre par un ton soufre une grande couche de vert. Le bleu lapis s'adoucit et devient un azur délavé qui disparaîtra dans la lumière blanche. L'orangé, en s'éclaircissant, tourne à la teinte aurore ou se fonce et brunit jusqu'au grenat ; chaque couleur, après avoir triomphé brillamment, se tranquillise, se modifie, se dénature et se perd.

Viennent ensuite des pages d'une saveur plus fine où ne paraissent que des couleurs passées, des variantes de gris, des verts expirants, des rouges effacés, des bleus évanouis. La houri japonaise semble avoir renoncé tout à coup aux fêtes de la couleur. Elle a mis une robe noisette tout unie, le jaune de sa jupe est au-dessous de la feuille morte ; son kirimon noir est coupé par une ceinture cannelle. Ses doublures fanées ne présentent que des rayures gris sur gris, ou des carreaux ton sur ton. Elle se promène sur une natte jadis

verte, et son regard inexpressif s'étend sur une mer jadis bleue. La teinte unie de la robe couleur tourterelle ou amadou, lilas pâle ou tabac d'Espagne, n'est variée que par la neige qui tombe à gros flocons et dont la préserve mal son parapluie en éteignoir.

Maintenant, si vous tournez quelques feuillets, vous reverrez la même héroïne sur le rivage de la mer intérieure avec ses compagnes. Elle est à cheval sur un taureau qui va peut-être l'enlever, comme Europe, à travers les flots et les îles qu'on aperçoit au loin ; mais, tranquille dans ses habits de voyage, elle allume délicatement sa pipe à celle d'une canotière, tandis que des enfants lancés à la nage paraissent et disparaissent sur la cime des vagues écumeuses.

Chose étrange, pendant que les feuillets doubles et déployés représentent sur le premier plan les mêmes personnages au nombre de trois ou de six, répétant la même expression de terreur ou de tristesse, d'angoisse ou d'ennui, des perspectives riantes et variées s'ouvrent dans le fond, soit que le spectateur les aperçoive par une fenêtre ouverte, soit que des paravents ou des tentures peintes en trompe-l'œil lui fassent croire à la réalité de ces lointains spectacles. Ce sont, par exemple, des pièces d'eau d'où s'élèvent des îles de verdure et de fleurs, et qui sont bordées d'habitations en forme de chalets à grands vitrages, plantées sur pilotis et garnies d'embarcadères. Les vitrages glissant dans leurs rainures laissent voir à distance de petits intérieurs où des femmes assises sur leurs talons sont occupées à ne rien faire, ou à boire du saki, ou à regarder, par d'autres fenêtres, la mer qui déferle sur des rivages éloignés.



III

LA FANTAISIE DE LA COULEUR S'AUGMENTE DE LA FANTAISIE DU SUJET ET LE RAVISSEMENT DES YEUX SE DOUBLE DES ÉTONNEMENTS DE L'IMAGINATION.



Jamais, du reste, les vieux albums du Japon ne sont plus intéressants et plus divers que lorsqu'ils contiennent l'illustration d'un roman dont la signification nous est inconnue. Il semble que l'ignorance où nous sommes des aventures dont les personnages passent sous nos yeux, nous fasse trouver un charme de plus à leur représentation par la gravure et la couleur. Chaque page sollicite l'imagination, intrigue le regard et provoque l'intelligence sans la satisfaire. On voit se succéder les scènes les plus violentes, des combats épiques contre des monstres

vomis par la mer ou par les volcans, des « récits de Théramène » dont les héros, partis des îles de la Malaisie ou des rivages de la Corée, se sont emparés de l'archipel japonais et, bardés de fer, sont venus délivrer les indigènes pour les mieux subjuguer. Des gentilshommes ayant pour coiffure, les uns des andouillers de cerf, les autres des cornes d'antilope, poussent à la guerre des vassaux à mine sauvage, armés de longues piques, qui s'égorgent dans des forêts tachées d'encre et de sang. On voit aussi ces chevaliers armés de sabres combattre contre une population de noirs aux dents blanches, aussi effrayante à voir que les animaux fabuleux qui traversent le roman.

Encore une fois, si l'on comprenait quelque chose à ces aventures de la féodalité primitive de Nippon, dans un temps qui correspond sans doute au commencement de notre moyen âge, on serait, je crois, moins intéressé qu'on ne l'est par ces images dont la signification est vague, tandis que le dessin en est précis jusqu'à la dureté, et la couleur montée jusqu'à la violence. C'est justement ce qu'elles ont pour nous d'incompréhensible qui les rend attrayantes, comme le sont toujours les choses environnées de mystères.

Il semble cependant qu'il y ait des traits inévitables de ressemblance entre les légendes d'un pays et celles d'un autre, tant il y a de fatalité et de permanence dans le fond même du génie humain, et dans les péripéties de l'histoire humaine. Partout ce sont des monstres dont un héros, un Thésée, un Hercule a jadis purgé la contrée, des démons qu'un sage a exorcisés, ou bien c'est une lutte gigantesque entre les conquérants et les indigènes pour la possession d'un sol couvert de forêts vierges, ou bien encore, c'est une princesse tombée au pouvoir d'une peuplade sauvage, que des chevaliers délivrent à grands coups d'épée, à grands coups de lance. Je crois voir dans ces cahiers d'enluminures, gravés en bois sur le

dessin des artistes de Yedo, que l'archipel japonais a eu ses Persée et ses Andromède, ses Roger et ses Angélique, son Roland furieux. Il est, en effet, parmi les feuilles déployées que nous avons sous les yeux, des batailles navales où l'on voit des guerriers en armure descendre de leurs navires pour combattre à cheval sur les flots, pendant qu'une princesse, nonchalamment assise sur la poupe d'une des jonques d'où se sont précipités ces cavaliers impossibles, attend la fin de la tuerie pour se livrer au vainqueur. Il en est aussi où apparaît en pleine nuit une jeune fille aux prises avec un dragon monstrueux qui la dévorerait, si elle n'était secourue par un chevalier porteur d'une lanterne et d'un sabre.

Souvent les combats, représentés dans ces peintures étranges, ont lieu entre deux îles sur des radeaux que montent à la fois les piétons et la cavalerie. Quelquefois les vaincus submergés s'enfuient à la nage, poursuivis de huées et de coups de flèche, ou bien ils sont massacrés sur la terre ferme, tandis que le grand chef, monté sur un cheval noir à naseaux bleus, et fatigué de carnage, demande à boire à son écuyer. Enfin, comme si les acteurs de ces expéditions tragiques n'étaient que les lieutenants d'un empereur spirituel, d'un *mikado* qui les aurait envoyés en mission, nous les retrouvons à la dernière page du roman, assemblés sur le rivage où une flotte les a débarqués, avec leurs chevaux, leur suite et leurs oriflammes, préparant le spectacle d'un tournoi équestre au prince mystique et à ses prêtres et à sa cour.

Malheureusement, la couleur, au lieu de servir à distinguer les figures, ne sert qu'à les embrouiller, grâce à l'infinité de ses bariolages. Il est extrêmement difficile de retrouver les membres de chaque personnage dans la mêlée. On ne sait jamais bien à qui appartiennent les mains qui brandissent les sabres, les pieds que l'on voit sortir, çà et là, d'un costume

compliqué de rayures sans fin, de chamarrures superposées et interminables. Les visages toujours féroces des guerriers



Dessin tiré d'un album japonais.

engagés dans le combat paraissent, au milieu des pages, comme des têtes coupées.



Imp Lemercier & Cie, Paris

Fac-simile d'une planche d'un album Japonais

IV

LES JAPONAIS NE SONT PAS DES COPISTES DE LA NATURE MAIS DES EXTRACTEURS DE QUINTESSENCE.



Il faut dire cependant que tous les albums que nous avons parcourus ne se ressemblent point. Nous en avons vu qui sont des recueils de dessins familiers, rehaussés par places de quelques légères couches de couleur, et d'après lesquels on peut se faire une idée plus juste, c'est-à-dire plus générale, de l'art japonais. Nous l'avons dit déjà, le trait distinctif de cet art n'est pas la vérité comme on l'entend dans les autres écoles, mais, au contraire, une interprétation libre, vive et spirituelle de la nature. Loin de s'en tenir à la réalité, l'artiste de Yedo saisit avant tout l'esprit des choses. Il excelle au croquis, ce qui signifie que parmi les traits innombrables dont se compose une figure vivante et émouvante, il choisit les lignes essentielles et néglige les autres. Tout ce que son œil aperçoit, son crayon le dit sommairement, à peu de frais. C'est la manière de dessiner qui paraît avoir fait école au Japon, et dont les modèles, gravés en bois et tirés à des milliers d'exemplaires, ont été popularisés par un artiste très renommé dans ce pays, qu'on appelle *Oukesaï*. Ses modèles de dessin sont des esquisses charmantes et pleines d'une verve humoristique.

Une femme, par exemple, est couchée auprès d'un brasier qui fume et de son chien qui dort. Le peintre marque, d'une



Jeunes filles nageant. (Tiré d'un album japonais.)

plume rapide mais sûre, les deux éminences que forment les épaules de la dormeuse et la fine cambrure de ses hanches. Deux taches d'encre accusent sa chevelure et sa nuque ; le quadrillé de sa robe est rendu par quelques touches incertaines qui accusent la souplesse du tissu. Le peigne et la ceinture sont colorés par un soupçon de jaune, par une nuance de rouge. Quatre ou cinq coups de plume pour le chien, et tout est dit. Même prestesse, même élégance avec autant d'esprit, s'il s'agit de dessiner une jeune nageuse qui se plonge dans l'eau d'un bassin, une mère qui tient sous son bras son petit enfant nu qu'elle va laver, ou un gamin qui se régale d'un fruit.

Il est clair que les dessinateurs de l'extrême Orient ont appris à regarder la nature en clignant les yeux, je veux dire à ne voir d'abord que l'ensemble, les contours décisifs, les principaux noirs, sans demi-teinte. On les a exercés à s'exprimer vite, à ne pas s'attarder aux détails insignifiants, à discerner au premier coup d'œil les lignes essentielles, les dimensions dominantes, les taches indicatives de la coloration, et à se taire sur tout le reste. De cette manière, on a formé des interprètes de la nature plutôt que des imitateurs naïfs jusqu'à la servitude.

Prenons un nouvel exemple : celui d'une petite fille accroupie, qui mange, en riant, une pastèque. Le retroussis du nez, une pommette saillante, deux fentes à la place des yeux, une robe dont les ramages sont exprimés par quelques mouchetures de pinceau, un bout de main tenant la tranche, un bout de pied qui frémit de plaisir : voilà tout ce qu'il a fallu pour dessiner au lavis ce modèle qui n'a posé qu'un instant. Mais comme le peintre a voulu noter que le fruit mangé était une pastèque, il lui a suffi d'une touche rose pour fixer ce souvenir sur le papier. Il ne faut donc pas s'étonner si les cahiers du Japon, dont les modèles ont été dessinés à l'encre de Chine

ou lavés en couleurs, rappellent si bien parfois les spirituelles pochades de notre Gavarni.

Avec les principes que sans doute on enseigne dans les écoles du Japon, l'on doit être conduit facilement à ce que, dans nos écoles, nous appelons le *chic*. Mais ce qui empêche le Japonais d'y tomber ou du moins de s'y perdre, c'est un vif amour, un amour constant de la nature, un désir infatigable de l'observer et de s'y retremper pour renouveler ses



Le perruquier japonais. (Tiré d'un dessin-album.)

provisions de formes heureuses, son bagage de choses vues et à voir. Ainsi, par un contraste aussi imprévu que tout le reste, il se trouve que l'artiste de Nippon est à la fois amoureux de la nature et habile à s'en passer, autrement dit fortement enclin à remplacer l'étude approfondie du vrai par l'improvisation spirituelle du vraisemblable.

Cette double tendance de son esprit se manifeste même lorsqu'il peint le paysage. Là aussi quelque chose de convenu

se mêle à l'expression de la vérité. Il semble que l'artiste ait su par cœur la manière de rendre le feuillé des cyprès, des châtaigniers, des pins, des saules pleureurs, les nœuds d'une tgie de bambou, les roches éboulées, les cailloux de la grève, les déchirures de terrains jaunes dans les montagnes vertes, les plaines de riz, les fabriques, les eaux, les navires et leur voilure, l'écume des vagues et des torrents. Il va sans dire que la vérité charmante et raffinée, mais à fleur de peau, qu'il met dans ses paysages, serait impossible s'il n'avait une connaissance parfaite de la perspective linéaire et de la perspective aérienne. Aussi est-il bien rare qu'il n'en tire pas un effet piquant dans ses vues de pays, qui sont ordinairement des vues cavalières, c'est-à-dire dont le point de vue est toujours placé haut.



Ici, c'est une rue de village dont les boutiques ouvertes présentent elles-mêmes des chambres en perspective; là, c'est un pont de charpente en dos d'âne, dont les lignes fuyantes donnent au paysage du mouvement et du pittoresque. Quant à la dégradation des couleurs et à l'indécision des formes produites par la distance, elle est aussi fort bien entendue. Toutefois, comme l'air est plus limpide, plus pur dans l'extrême Orient que dans nos climats, il faut s'attendre que les fonds du paysage seront plus nets, que l'atténuation des couleurs lointaines sera moins sensible, lorsque l'artiste aura développé dans toute l'étendue de sa feuille un paysage fermé tout en haut par des montagnes couvertes de neige ou par le volcan éteint du Fousi-hama.

Pour ce qui est des figures, elles sont toujours campée avec naturel ou mues avec esprit. Le regard les suit complaisamment, tantôt se hâtant sous la pluie ou marquant la trace de leurs pas sur la neige, tantôt traversant à gué une rivières

et présentant le spectacle animé de femmes que l'on passe en palanquin ou qui sont portées à califourchon sur les épaules des voyageurs. Si le paysage représente une vallée de rizières, ou une grande nappe d'eau tranquille ou une plage de sable, le peintre ne manque jamais de racheter la monotonie d'un tel aspect par quelques taches de couleur. Il n'a besoin, pour les motiver, que d'une robe rouge ou violette, d'un parasol bleu à franges, d'un cheval bai-brun, d'une malle de voyage peinte en jaune, ou d'un bateau à voile qui s'enlève en vigueur sur le fond clair de l'eau, à moins que la



voile, épargnée dans la blancheur du papier, ne se détache sur la teinte bleuâtre d'un bras de mer.

C'est ainsi que les albums, et en particulier ceux du Japon à cause de leur étrangeté, sont un ornement qui achève la décoration intime d'un salon de famille. Loin d'empêcher la causerie, ces cahiers d'images l'alimentent. On peut aussi les feuilleter en songeant, et celui-là même qui les parcourt seul et silencieux, en éprouve le plaisir que donnent les voyages de l'imagination, et abrège les heures de cette vie que l'on dit si courte, et qui est pourtant si longue lorsqu'il ne s'y trouve aucune place pour les jouissances élevées qu'engendre seul l'amour du beau.

P.-S. — Ici se termine la seconde partie de la Grammaire des arts décoratifs, à laquelle nous travaillons depuis quatorze ans. Il se peut que certains lecteurs nous demandent pourquoi tant d'écriture sur un sujet qui leur paraît frivole, et s'il convient de prendre tant de précautions pour ne pas offenser l'œil et le goût, au risque de tomber dans la mollesse des sybarites. Mais, n'en déplaise à une philosophie austère, la notion des convenances, dans la forme, et du sentiment, dans la couleur, fait partie de la philosophie elle-même. La grâce, d'ailleurs, n'est jamais de trop, si l'on veut se procurer le confort de l'âme qui attache au foyer domestique, et tempère les menus froissements de la vie intime. Aussi bien, s'il fallait renoncer à ces choses sous prétexte qu'elles sont de pures illusions, il faudrait également renoncer à la poésie, et il faudrait rompre avec l'art, qui n'est, après tout, comme le bonheur, qu'un beau mensonge.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

OU

DES PROPOSITIONS

DES PAVEMENTS.

LA SERRURERIE.

DU PAPIER PEINT.

DES TAPISSERIES.

DES TAPIS.

DES MEUBLES.

PHYSIONOMIE DES GROS MEUBLES.

ESTHÉTIQUE DES PETITS MEUBLES.

DES GLACES ET DES CADRES.

DE LA COULEUR DANS LE MOBILIER

DE LA MÉTALLISATION DU PLATRE

LA VERRERIE

L'ORFÈVRERIE

LA CÉRAMIQUE : FORME DES VASES

LA CÉRAMIQUE : DÉCOR DES VASES

LA RELIURE

LES ALBUMS

DES ALBUMS JAPONAIS

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Corbeil. — Typ. et stér. Crété.